

“Haiku: poética y transculturación”

IVONNE MURILLO, EZEQUIEL MALDONADO Y FERNANDO MARTÍNEZ |
COORDINADORES

NÚMERO 53, SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2019

Tema y Variaciones de Literatura, Número 53, Semestre II, julio-diciembre 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2019, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

ENCARGADO DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Alfredo Garibay Suárez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

CARLOS GÓMEZ CARRO

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

IVONNE MURILLO

EZEQUIEL MALDONADO

FERNANDO MARTÍNEZ

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

Veredas y senderos del haiku en México
IVONNE MURILLO, EZEQUIEL MALDONADO
Y FERNANDO MARTÍNEZ | 5

TEMA

Haiku: instrucciones de uso
CRISTINA RASCÓN | 13

Instante suspendido
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 19

**Espirales del instante: los haikus de *Hondonada*
de Jorge Tenorio**
ABRAHAM PERALTA VÉLEZ | 27

La poesía inefable: pringa de iluminación
MARIANA BARAJAS SALAZAR | 39

***Sendas de Oku*, el camino y la metamorfosis
de un poeta**
LIZETH NÉSTOR ARRIOLA | 47

Poesía silenciosa, poesía del instante
FERNANDA SAAVEDRA | 59

El haiku en el colegio Chuo Gakuen y la enseñanza transcultural
IVONNE MURILLO, EZEQUIEL MALDONADO | 67

CREACIÓN

Haiku muki, senryū, haiga, haibun: poesía del instante | 77

VARIACIONES

Hacia una teoría transcultural de la literatura

ADOLFO COLOMBRES | 111

Revitalización y renovación en las formas dramáticas.

Algunos casos particulares

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 123

El santo luchador: de rudo a técnico, del espectáculo a súper héroe

VICENTE FRANCISCO TORRES, FELIPE SÁNCHEZ REYES | 141

La leche se paga con sangre: *Todos mis padres* de Fernando Yacamán

ANTONIO MARQUET | 163

El imbunche: una estética de lo posible en José Donoso

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 185

César Vallejo en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar

JOSÉ MARTÍNEZ TORRES, ANTONIO DURÁN RUIZ | 197

Veredas y senderos del haiku en México

IVONNE MURILLO, EZEQUIEL MALDONADO Y FERNANDO MARTÍNEZ

Lanzamos la Convocatoria del Encuentro-haiku sin tener meridiana claridad de lo que se venía. Fue como lanzar esa célebre botella al mar y ver si un alma alucinada, como la nuestra, la hallaba. Miguel Ángel Flores, escritor y maestro de la UAM Azcapotzalco, nos alertó: se van a meter a un universo, el del haiku, que es infinito, no tiene límites y es de enorme complejidad. Cual faro para naves extraviadas o sin rumbo, nos guio hacia Agustín Jiménez, librero de prosapia, de esos que por desgracia ya no se encuentran desde que imperan mercancías y mercados de libros de autoayuda o de aventuras adolescentes en colegios de magia y hechicería.

Agustín Jiménez ya había editado *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2004)¹, un extraordinario libro que dio cuenta del estado de la cuestión, del panorama mexicano e hispanoamericano de haiku. Fue nuestra biblia, pues descubrimos a mexicanos y latinoamericanos que ni por asomo intuíamos su incursión en esa forma poética. A Tablada lo conocíamos en cursos tradicionales de literatura mexicana. Muy pocos alertaban de manera enfática sobre la relevancia de ese japonista, impulsor e introductor del haiku en México y en Latinoamérica. En la biblia de Jiménez escriben José María González de Mendoza², el estridentista Manuel Maples Arce, Don Alfonso Méndez Plancarte, José Vicente Anaya y Alfonso Cisneros, entre otros.

El descubrimiento fue valioso, leímos y comentamos a los hajjines mexicanos: Carlos Gutiérrez, José D. Frías, Rafael Lozano, José Rubén Romero, Jaime Torres Bodet, Nellie Campobello con un haiku tarahumara, y una pléyade de

¹ Agustín Jiménez (selec.), *Camino de Haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones El Tucán de Virginia-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.

² José María González de Mendoza advierte: "Los aciertos de expresión sobria y sintética que logran los indios en sus artes decorativas dejan suponer que en el *haikai* realizarían verdaderas obras maestras, como los campesinos japoneses del siglo xvii." Agustín Jiménez (selec.), *op. cit.*, p. 32.

escritores japonistas vivos, como Martha Obregón Lavín –también pintora y hoy nuestra compañera y promotora del haiku–, Jade Castellanos –alumna y compañera en la UAM Azcapotzalco–, y nuestro amigo Miguel Ángel Flores. En la sección Latinoamérica está Jorge Carrera Andrade y Jorge Luis Borges, Flavio Herrera y Mario Benedetti. Y todavía un espacio español con dos monumentos: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Advierte Agustín Jiménez: “esta antología es un camino abierto a próximos trabajos que irán perfeccionando esta primera selección [...]”.³

No fue gratuita la advertencia de Miguel Ángel, perdernos en el laberinto-haiku. El mismo Flores incursionó en el orientalismo y fue presa de culturas y literaturas china y japonesa, como lo anota en *Sentimiento de un accidental*:

En los años 2004 y 2005 tuve la oportunidad de vivir en el Extremo Oriente, es decir en China [...] y visité Japón [...]. Me acerqué a la caligrafía y a la lengua chinas [...]. Me *impregné* de una estética. Yo era totalmente ajeno a la tradición del Extremo Oriente, pero sentí la inquietud de escribir poemas inspirados en él [...]. Me he sentido atraído por los haikus japoneses. Atrapar el instante, fijar un momento de nuestra experiencia con los seres y las cosas, en la brevedad total: la poesía como espejo de un bonsái.⁴

En este mismo libro, poetiza sobre lo pasajero de la juventud y la decadencia del cuerpo. Es un canto a la naturaleza, al silencio, al viento. En el texto, son notables los grabados de Raúl Hernández Valdés, que no acompañan, tienen vida propia al lado de fragmentos de prosa poética. Es muy probable que los primeros haikus de Flores fueran publicados en la Antología de Jiménez, en 2004.

En nuestras veredas y en sucesivos acercamientos al haiku, encontramos a Amelia Kayo Matsubara, directora del Chuo Gakuen, colegio de cultura japonesa en México, quien nos habló de pequeños poetas ganadores de premios internacionales organizados por Japan Airlines, JAL. Fue un auténtico hallazgo. Nos mostró la revista de JAL con las creaciones infantiles y sus dibujos, acordes a la tradición japonesa. También nos regaló el folleto *Cómo hacer un haiku* donde, con sencillas explicaciones, se nos dice en qué consiste este tipo de poesía, cómo podemos apreciarla y cuál es su vínculo con lo fortuito u ocasional. El texto ejemplifica los poemas con dibujos que dan cuenta de los sentimientos y las experiencias de la imaginación infantil.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Miguel Ángel Flores, *Sentimiento de un accidental*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, p. 99.

Con una convocatoria en marcha y emociones encontradas ante una huelga que se prolongaba, alguien argumentó la viabilidad de cancelar el evento y correr fechas hasta 2020. Por fortuna prevaleció la cordura y una paciencia sin límites ante el posible arribo de una embarcación o la botella marina con una respuesta. En ese lapso, conocimos a Cristina Rascón, escritora, traductora, promotora cultural y difusora del haiku a nivel continental. “Todos los caminos nos llevaban hacia ella”, señaló Ivonne Murillo, pues Kayo Matsubara, por un lado, y Carlos García, por otro, nos plantearon conocerla. Hoy forma parte del comité organizador de nuestro Encuentro, al que titulamos “Instante suspendido. Haiku: poética y transculturación. Primer encuentro de haikines y estudiosos del haiku”. Cristina es de una enorme generosidad: nos abrió sus relaciones y vínculos con creadores en español y en lenguas originarias. Conocimos un poco de su reciente producción: *Reflejos. Haiku y otros géneros breves*⁵ y *Flor del alba. Antología de haiku de Chiyo-ni*⁶. Este último con traducciones de Cristina Rascón, del japonés al español, y de Mardonio Carballo, del español al náhuatl, con ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck.

Gracias a Alicia Cuevas, Guillermo Burgos y Edgar Aguilar, la Alcaldía de Xalapa nos abrió sus puertas: presentamos el número 50 de *Tema y Variaciones de Literatura* y la convocatoria a nuestro Encuentro fue difundida generosamente. Ivonne Murillo, en reunión con intelectuales xalapenses, expuso varios de sus libros de artista; tuvo una enorme acogida. En ese entorno, Alicia Cuevas y Edgar Aguilar mostraron interés en sumarse a la aventura, no sólo como haikines, sino como parte del equipo que colaboraría en la revisión y valoración de los materiales que estaríamos por recibir en respuesta a la convocatoria lanzada. El equipo y la solidaridad crecieron.

Carlos García, responsable de la Galería del Tiempo de nuestra unidad Azcapotzalco, y Margarita Ledesma, diseñadora y traductora español-japonés de haiku, invitaron a Luis Coga y a Vladimir Montoya a una charla informal. Luis es un extraordinario calígrafo y artista visual, mientras Vladimir es un genuino origamista que recrea, con manos y papel, fauna y flora acorde a la tradición japonesa. Fue un hallazgo conocer a ambos, pues ello derivó en múltiples proyectos: la instalación de pendones en las vidrieras de la biblioteca de la UAM Azcapotzalco, con haikus en español y su traducción al japonés, idea de la maestra Ledesma; Vladimir Montoya, con la impartición de un taller de origami a

⁵ Cristina Rascón, *Reflejos. Haiku y otros géneros breves*, México, El Dragón Rojo, 2018.

⁶ Chiyo-ni, *Flor del alba. Antología del haiku de Chiyo-ni. Ijnaloxochitl*, traducción del japonés Cristina Rascón, y del español al náhuatl Mardonio Carballo, ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck, México, Editorial y Servicios Culturales El Dragón Rojo, S.A. de C.V., 2017.

la comunidad; Luis ofreció organizar dos talleres de haiku y realizó un performance-caligráfico en el Jardín Zen, el cual, gracias a la gestión de Carlos García y con el apoyo de la Coordinación de Extensión Universitaria bajo la dirección del Dr. Luis Noreña Franco, pudo reiniciarse. Reuniones semanales a manera de seminario nos permitieron una interacción multidisciplinaria, rica en ideas e iniciativas que han fortalecido nuestros lazos de colaboración. Nunca imaginamos a artistas recreando esta forma poética japonesa a través del trazo de kanjis, del origami, del diseño, de la poesía escrita por niños y de la traducción, tejiendo una compleja urdimbre transcultural y transdisciplinaria con profundo arraigo en nuestro ser latinoamericano.

En ese lapso, celebramos en la UAM Azcapotzalco el centenario de una obra pionera en México y Latinoamérica, *Un día...* de José Juan Tablada, publicada originalmente el 1 de septiembre de 1919, en Venezuela. Este acontecimiento marcó a Tablada como el genial difusor de este género poético en nuestro continente. Con ello, Occidente estrechó lazos culturales con Oriente, recreando esa forma de poesía acorde a nuestros colores, sabores, sentimientos y cosmovisiones. Tablada en el haiku intuyó la separación de la retórica poética de Occidente ante la condensación, la síntesis de esta poesía, como bien lo dice: "La poesía es quintaesencia, espíritu, síntesis [...]. La prosa es análisis inductivo o deductivo... La poesía es intuición pura."⁷ Este deslinde es clave ante formas poéticas saturadas de metáforas y con el poeta como protagonista a través del yo. Tablada no confronta la ortodoxia japonesa, la evade, y desde su peculiar sentimiento mexicano escribe *Un día...* y anota como subtítulo y guiño a la posteridad, *Poemas sintéticos*.

Después de José Juan Tablada, esta forma poética adquirió *nacionalidad* mexicana, peruana, argentina, latinoamericana, con rasgos, tonalidades y hasta métricas propias de una peculiar expresión. De la fascinación ante el fluir de un río o la caída de las hojas, en el medio tono del haiku tradicional, se transita a una naturaleza trágica o con carga irónica en Nuestra América, con gran colorido y una especial luminosidad: "Tierno saúz: / casi oro, casi ámbar / casi luz". A la asunción de esta poesía como forma de existencia en el medio oriental, en nuestros creadores se convierte en una forma artística peculiar, con otro temperamento. Un caso es Jorge Luis Borges, ceñido a la métrica tradicional y a las sugerencias orientales: "¿Es un imperio / esa luz que se apaga / o una luciérnaga?" El otro es Octavio Paz, en un tono festivo, juguetón en "Niño y trompo": "Cada vez que lo lanza / cae justo, / en el centro del mundo".

⁷ Cit. por Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, FCE, p. 194.

Para esta celebración, organizamos un encuentro con Cristina Rascón y Rodolfo Mata Sandoval, quienes desde su saber, como estudiosos del haiku y en particular de la obra de Tablada, nos ofrecieron una amena e ilustrativa charla que introdujo a los estudiantes y profesores de nuestro campus y de diferentes disciplinas a este universo poético. La jornada cerró con la reinauguración del Jardín Zen y el arte caligráfico de Luis Koga.

Estas veredas y senderos hacia el haiku afianzaron a nuestro grupo, que venía laborando desde cinco años atrás. Fue la culminación y continuidad de un proceso iniciado por Ivonne Murillo a través del diseño, de sus libros de artista, y el vínculo literario. La maestra realiza dos exposiciones. En la primera, "De lo oculto y lo manifiesto" (2014), presenta a Masaoka Shiki, seis haikus, a través de un montaje de acrílico que permite la lectura directa o su despliegue con la incorporación de luz. En la segunda exposición, "Instante suspendido" (2017), se amplía el panorama con el vínculo Japón-Latinoamérica: sus variados materiales y técnicas, como el grabado y el corte láser en acrílico, el grabado láser en la delicadeza del papel fabriano o del eames; con sus juegos de luces y sombras, de texturas y profundidades, invita al espectador al goce reflexivo de las variadas lecturas de una poesía que posee una multiplicidad de sentidos. En sus diecisiete libros de artista enlaza pasado con presente, tradición y modernidad.

En esta etapa ya tenemos un proyecto de investigación interdivisional, CYAD-CSH, donde conviven el diseño, el arte, la literatura. Lo esencial: el trabajo en equipo, el trabajo entre compañeros y la genuina división de actividades, algo insólito en un mundo de emprendedores y líderes que desprecian el colectivo y el trabajo colaborativo. Es decir, estamos en sintonía con el haiku, no hay protagonismo, no impera el yo sino el nosotros.

En nuestra labor nos acompañó el espíritu y la sutileza de un Bashō nómada. Término adecuado para quien vive, como él, desplazándose de un lugar a otro, sin establecer en ninguno su residencia. La propiedad privada le es indiferente, sin ser comunista. La propia muerte lo halla en casa de la poetisa Sono-jo. Su último haikai, dictado a un discípulo, nos habla de su eterno peregrinaje: "Viajo, estoy enfermo / y mi ensueño / recorre los campos muertos". El viaje se asume como forma de vida que se integra a una expresión poética basada en la contemplación de flora y fauna. El viaje, como el eterno fluir de la vida, con bártulos y un equipaje que cabe en una mochila.

La convocatoria del Encuentro mostró, en una etapa, cierta fragilidad, o más bien desequilibrio, pues por su propia naturaleza, abundaron las creaciones literarias y en menor medida el diseño o las propuestas plásticas. En respuesta, la estrategia implementada fue entrar en comunicación directa, primero con los artistas que atendieron al llamado inicial, como Claudio Mesa quien, desde

Chile, se sumó con su propuesta fotográfica interactiva, y con Fernanda Saavedra, filóloga y artista plástica de la UAM-Iztapalapa y de la UNAM, quien participa con un proyecto de intervención a través de estenciles de haikus. En un segundo momento, convocamos a profesores de nuestra Unidad a participar en el proyecto. De tal suerte que se sumaron Itzel Sainz, profesora-investigadora de Ciencias y Artes para el Diseño, con un trabajo de sus estudiantes para montar una instalación en los jardines de la Unidad; Fabricio Vanden Broeck, con la exposición de las ilustraciones que realizó para el libro de Cristina Rascón, *Flor del alba, Antología de haiku de Chiyo-ni*, que ya hemos mencionado. La exposición de ocho libros de artista de Ivonne Murillo sobre haiku y la intervención de las vidrieras de la biblioteca (Cosei) de la Unidad, por Margarita Ledesma, entre otras muchas actividades.

La Convocatoria fue muy exitosa, con una participación de 38 haikines de diversos países: Chile, España, Rumania, Argentina y Bélgica, y estados de la república: Puebla, Hidalgo, Estado de México, Sonora, Jalisco y Ciudad de México. Recibimos alrededor de 400 haikus, algunos de los cuales se publicarán en lenguas originarias como el náhuatl y el hñāhñu, y que se podrán disfrutar en este número de la revista, además de que en 2020 serán incluidos en la Antología que estamos preparando con particular esmero.

Por último, deseamos agradecer el apoyo brindado a nuestro Encuentro-haiku por parte de las autoridades de la UAM Azcapotzalco. Al Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro, Director de CYAD, al Dr. Saúl Jerónimo Romero, encargado del Departamento de Humanidades, a la DCG. Dulce María Castro Val, jefa del Departamento de Investigación y Conocimiento de CYAD, al Dr. Luis Noreña, coordinador de Extensión Universitaria, y al Dr. Vicente Francisco Torres, jefe del Área de Literatura, del Departamento de Humanidades.

Sin duda éste ha sido un año de encuentros, de coincidencias, de trabajo conjunto y de celebración de una comunidad que crece día con día y que se manifiesta en un ejercicio de construcción de identidad, transculturalidad y multidisciplinariedad en torno a la brevedad de un instante, el nuestro. Quede como testimonio de ello lo que en este número de nuestra revista les entregamos: poemas, ensayos, imágenes y variaciones...

Bibliografía

Chiyo-ni, *Flor del alba. Antología del haiku de Chiyo-ni. Ijnaloxochitl*, traducción del japonés Cristina Rascón, y del español al náhuatl Mardonio Carballo, ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck, México, Editorial y Servicios Culturales El Dragón Rojo, S.A. de C.V., 2017.

Flores, Miguel Ángel, *Sentimiento de un accidental*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Jiménez, Agustín (selec.), *Camino de Haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones El Tucán de Virginia-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.

Ota, Seiko, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, FCE.

Rascón, Cristina, *Reflejos. Haiku y otros géneros breves*, México, El Dragón Rojo, 2018.

Haiku: instrucciones de uso¹

CRISTINA RASCÓN | POETA Y TRADUCTORA

Resumen

Ensayo sobre el género literario del haiku, sus mitos y concepciones, sus reglas y su esencia, desde una perspectiva tradicional japonesa, así como su evolución histórica y los conceptos de otras formas de poesía con métrica del 5-7-5, como el senryū.

Abstract

Essay about the literary genre of haiku, its myths, and conceptions, its rules and essence from the traditional Japanese point of view, as well as the historic evolution and the concepts of other forms of poetry within the 5-7-5 metric as the senryu form.

Palabras clave: haiku, hokku, senryū.

Key words: haiku, hokku, senryū.

Para citar este artículo: Rascón, Cristina, "Haiku: instrucciones de uso", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azacapotzalco, pp. 13-17.

● Qué es un haiku? Lo primero que salta a nuestra mente es la métrica de 5-7-5 sílabas. O una ranita provocando ruido en medio de un estanque. Pero, ¿qué se nos escapa como lectores hispanos de esta condensada forma de evocar un instante?

¹ Este ensayo fue publicado en una versión preliminar en la revista *Tierra Adentro*, 2016. Vid. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/haiku-instrucciones-de-uso/>>.

En alguno de mis talleres de haiku, la pintora Himiko Takasawa nos decía: “el haiku es un juego, no teman llenarse de pintura las manos cuando pinten, no teman equivocarse o llenarse de lenguaje ante un poema breve”; la crítica de cine Satomi Miura y la traductora Eiko Minami nos compartieron que el haiku es “un corte en el tiempo, como una punzada, como la fotografía de algo en movimiento”. Según Kenkichi Yamamoto, “el haiku es humor, el haiku es saludo, el haiku es improvisación”. Y según Masaoka Shiki, quien le diera su nombre actual a este género literario:

Cada vez que me adentro en un paisaje, aún con emociones subjetivas, sostengo el ensanchar del contenido de la imagen narrativa con simplicidad. Esto es, que la superficie del verso sea una descripción simple del paisaje y, a la vez, una narración épica y poética sencilla. Entonces el narrar una escena compleja, en conjunción con las emociones subjetivas, se convierte en una textura rica en contenido y tanto el paisaje como las emociones residen, se podría decir, en el verso mismo, si éste es bueno.²

Interesante que, aunque el haiku se conoce como un texto donde se busca erradicar el Yo, erradicar el lirismo y la abstracción, Shiki no separa la imagen de las emociones. Porque el haiku, como toda literatura, perturba, conmueve, conmociona. El Yo es simple testigo, no protagonista. Y, aun cuando en cuerpo o visión, o incluso en analogía aparezca el autor, tenemos: 1) una imagen

del aquí y ahora, concreta, sin juicio o interpretación, y 2) un eco o reverberancia, es decir, el sacudir de las emociones, de la percepción.

un viejo estanque
y el salto de una rana
ruido del agua
Bashō

El haiku surge en el siglo xvii como una derivación del estilo de las formas poéticas de la época: renga, waka y tanka (literalmente: canción enlazada, canción de Japón y canción corta, respectivamente), de cuya métrica de 5-7-5-7-7, treinta y un sílabas en total, se desprende la primera estrofa. Bashō planteó un tono más bien irreverente, cómico a veces, con énfasis en pequeños detalles, un *zoom* a lo no exactamente aristócrata o triunfador, a diferencia de la solemnidad de la edad más floreciente de la corte. Pero, a la vez, se alejaba del sentido burgués que predominó en el mundo artístico del siglo xvii, dándole un giro de contemplación y rechazo de lo mundano y material. El tono de su escritura, el estilo, se llamó haikai (literalmente: estilo histriónico de declamación o estilo cómico de declamación). El verso de diecisiete sílabas –que en realidad era la primera parte de una tanka– se llamó hokku (literalmente: verso de despegue o verso de inicio). Bashō murió sin escuchar el nuevo nombre que le daría el poeta Shiki, en el siglo xix, a una de las formas poéticas más breves del mundo: haiku (literalmente: verso histriónico o de escenario, verso de humor). Así que haiku es una abreviación de palabras que, a la vez, abrevia el estilo e historia de la

² Revista *Hototogisu*, marzo de 1924.

forma, un término que entonces podemos definir como “verso de despegue de un rengu del estilo de haikai, ahora declarado un verso autosuficiente”.

Para construir un haiku, según el canon tradicional japonés, hay cuatro elementos básicos en la forma:

1. la métrica (5-7-5 sílabas)
2. la palabra clave de estación (en japonés: kigo)
3. la cesura o pausa gramatical (en japonés: kireji)
4. la unión de un instante con la eternidad (donde lo eterno se entiende como el sentido cíclico de la vida y la naturaleza)

Por tanto, lo primero que puede escapar a nuestra sensibilidad es la identificación de la palabra de estación o kigo. El término kigo es lo primero que identifica un lector japonés frente a un haiku. Nos brinda una relación con el tiempo, y con lo eterno, que es sinónimo de cíclico en la cosmogonía asiática. Las palabras kigo se clasifican y enumeran en un diccionario llamado Saijiki, tan relevante y oficial como la Real Academia Española para un hispano. Si el Saijiki dice que luna es otoño, así será, aunque el escritor quiera situar su poema en verano y con luna. En ese caso tendría que aclarar en el poema su estación, ya sea con otra kigo de verano o con la palabra misma verano.

Sin ese guiño que nos ubique en una de las cuatro estaciones: primavera, verano, otoño o invierno, y que, sobre todo, nos ubique en un momento preciso del arco de la vida del elemento eje del poema (una rana,

un abejorro, un pulpo, la flor del cerezo), no podremos ubicar la temporalidad (instante y eternidad) que nos saca y a la vez nos enlaza a ese cosmos que une espacio y tiempo en una grieta por la cual asoma el poeta o haijin (literalmente: hombre de haiku o persona de haiku).

El ritmo en el haiku se pierde en la mayoría de las traducciones. Se construye gracias a la pausa gramatical o kireji (literalmente: corte). Dos líneas del haiku van unidas por gramática o sintaxis, como si fueran una sola oración cortada en dos renglones, y una tercera línea es independiente, como si entre las dos primeras y la última existiera un punto y aparte. O viceversa: un verso independiente, seguido de dos versos enlazados. No hay rima en el haiku tradicional, ni título ni signos de puntuación. El único ritmo lo marca el unir, en otras palabras, una frase larga y una corta: tarará-ta o ta-tará.

en la montaña
un reflejo en la hierba
¿acaso el alba?
Shiki

La cuestión de la métrica es fácil de distinguir en japonés pues sus letras y/o caracteres son de sonido silábico y carecen de acento prosódico. En otras palabras, no hay graves ni agudas ni esdrújulas. No se suman ni restan sílabas en el conteo final, como en la versificación hispana. En mis talleres suelo dejar abierto el conteo según el alumno prefiera contar a lo “japonés” o a lo “hispano”. Aunque los poetas hispanos, claro, preferirán el sumar o restar para apreciar esa afinación que de forma natural ofrece nuestra

lengua, en el caso de haikuístas en formación (niños, por ejemplo, o adultos sin experiencia escribiendo poesía), se puede ejercitar el haiku con métrica “japonesa” (es decir, sin sumar o restar sílabas según la terminación del verso), y más adelante retomar y corregir los textos si se piensan publicar. Una buena salida es terminar todos los versos en palabra grave al construir (o traducir) un haiku en lengua española. De esa forma funcionará la misma métrica para ambos contextos culturales.

Respondo aquí a una duda frecuente: si se utiliza la sinalefa al escribir haiku en español (o cualquier otro género de la métrica tradicional japonesa del 5 y 7, como tanka, renga o senryū). La razón es que se cuenta, tanto en Japón como en el mundo hispano, con el aliento, con el oído y no con la vista. Pero, curiosamente, la métrica es la primera regla que se rompe en la evolución de este género. En el siglo xx Santoka, haikuísta de vanguardia, escribe haiku sin métrica, a veces sin kigo, a veces sin cesura. En ocasiones, con toque lírico (lo que ha permanecido inmutable en el canon: el haiku no abarca lo sensual, erótico o pasional, para eso está el tanka).

cerezo cerezo abre cerezo cae cerezo
Santoka

Unir instante y eternidad es lo más complejo y sin duda lo que conforma la médula de la construcción de un haiku. Lograr un detalle cotidiano de la naturaleza que se reconozca como singular y universal a la vez, como efímero pero dispuesto a repetirse, en el ciclo de las cuatro estaciones. La región

asiática encuentra esperanza y paz, el sentido de “las cosas”, en lo cíclico del universo que nos rodea. Por ello, si un haiku (o renga o tanka, que también usan palabra kigo) puede situar una escena en su momento efímero y, a la vez, en su inminente repetición o renacimiento, entonces habrá logrado instante y eternidad.

Otra pregunta recurrente: ¿puede un haiku hablar de un ser humano? Claro, Shiki escribió sobre la inclusión del humano en el haiku a la manera en que es parte del cosmos, de igual a igual con los elementos de la naturaleza, sin ejercer opinión ni protagonizar con su lirismo (efímero). Ahora que si se trata de retratar la dinámica social o el lenguaje, se escribe un senryū, también de 5-7-5 sílabas, pero sin kigo y sin obligada cesura. Muchos de los libros de haiku que leemos en español, en realidad, son libros de senryū.

Nada fácil escribir un haiku. No sólo se trata de una serie de reglas para su forma: el primer paso es suprimir el Yo, salir de nuestra burbuja, apreciar y contemplar la Vida, fuera de ese Yo que nos distrae, aprisiona y distorsiona la visión. De esa contemplación, sin emitir juicios sobre la imagen que retratamos, sin compararla con situaciones humanas, surgirá una fotografía hecha de palabras, y el haijin la extenderá con gusto a un lector que revivirá ese momento y abrirá una grieta en el tiempo, a otro tiempo, como ya enarbó Paz en “Tres momentos de la literatura japonesa”.

Que no se nos escape el misterio, diría Zeami. Que no nos aplaste el Yo, diría Vicente Haya. Que nos transforme el ludismo, diría Tablada. Que se rompa la métrica, que se evapore la cesura, diría Santoka. Que

el ser humano sea parte de una imagen del cosmos, diría Shiki. Que nos ofrezca un trozo de vida, que nos cuente una historia entre líneas, diría Bashō. Pero ninguno dejará de construir esa grieta donde un instante

se cuele a ese otro tiempo, el de la eternidad. Ése es el reto del haijin. La "persona del haiku" es quien baja del escenario para que el poema se lleve el reflector, una, y otra, y otra vez.

Instante suspendido

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En el haiku viven un momento de conciencia clara y un ensueño revelador que se nos entregan como sensación de vida, como inquietud reverente ante lo frágil de la existencia; también una concepción abstracta de nuestras esperas, de nuestras ansiedades metafísicas. En la frontera, entre el ser-devenir del mundo y nuestra nada ontológica presentida, nos sabemos vivos y encantados, petrificados y en movimiento. Justo ahí mora el haiku, como modo de existencia, como instante suspendido.

Abstract

In the haiku live a moment of clear conscience and a revealing reverie that are given to us as a feeling of life, as reverent restlessness in the face of the fragile existence; also an abstract conception of our expectations, of our metaphysical anxieties. On the border, between the being-becoming of the world and our ontological nothingness, we know ourselves alive and delighted, petrified and on the move. Right there the haiku dwells, as a mode of existence, as a suspended moment.

Palabras clave: eco ontológico, instante suspendido, haiku, fugacidad.

Key words: ontological echo, suspended moment, haiku, transience.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "Instante suspendido", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 19-25.

Del haikú se ha dicho que es un “sentimiento del tiempo”, “transitoriedad y permanencia”, “magia evanescente”, “emoción fugitiva”¹; también que representa una “totalización mínima” y una “concisión impresionista”². O que es “síntesis de una experiencia mística” donde se deja ver “el amor del pescador de instantes”³. Incluso que “concentra grandezas incontenibles que rompen los límites del raciocinio”⁴. Para Cristina Rascón:

Unir instante y eternidad es lo más complejo y sin duda lo que conforma la médula de la construcción de un haiku. Lograr un detalle cotidiano de la naturaleza que se reconozca como singular y universal a la vez, como efímero pero dispuesto a repetirse, en el ciclo de las cuatro estaciones. La región asiática encuentra esperanza y paz, el sentido de “las cosas”, en lo cíclico del universo que nos rodea. [...]

[...] el primer paso es suprimir el Yo, salir de nuestra burbuja, apreciar y contemplar la Vida, fuera de ese Yo que nos distrae, aprisiona y distorsiona la visión.⁵

Se trata, al parecer, de encontrar la voz, la imagen, el sonido, la luz de la naturaleza para hallar nuestro propio silencio –zen–, y atisbar en nuestro centro frágil y fugitivo. Que la naturaleza nos hable para nosotros callar, y en nuestro sordina encontrar los ecos de un mundo donde quisiéramos existir de manera inocente y diáfana...

todo sin voz
hasta las mariposas
casa budista
Chiyo-ni⁶

Los sueños de movimiento se incoan y por un instante la naturaleza está a punto de ser: tránsito inexorable de la repetición, círculo inmortal del fluir que contemplamos, y detenemos. Testimonio inasible de lo moviente que muere cuando surge, como si lo mínimo expresara su grandeza desapareciendo ante la mirada. Se *medita* sobre la fragilidad de la vida y de la belleza y sobre su “dolorosa fugacidad”⁷. Es decir, *sí* hay una inquietud reverente ante lo frágil de la existencia, una cierta concepción abstracta de nuestras esperas, de nuestras ansiedades:

¹ Manuel Maples Arce, “*Tanka y haikú*”. En Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.

² José María González de Mendoza, “Los haikines mexicanos”. En Agustín Jiménez (selección), *op. cit.*

³ René Rebetez, “Preámbulo. Acerca de la difícil facilidad”. En Arturo González Cosío, *Otras mutaciones del I Ching*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁴ José Vicente Anaya, “Breve destello intenso”. En Agustín Jiménez (selección), *op. cit.*, p. 161.

⁵ *Vid. supra*, “Haiku: instrucciones de uso”, en este mismo número de la revista, p. 16.

⁶ Chiyo-ni, *Flor del alba. Antología del haiku de Chiyo-ni. Ijnaloxochitl*, traducción del japonés Cristina Rascón, y del español al náhuatl Mardonio Carballero, ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck, México, Editorial y Servicios Culturales El Dragón Rojo, S.A. de C.V., 2017

⁷ Así lo expresa Carlos García Prada en “Leve espuma”. En Agustín Jiménez (selección), *op. cit.*, p. 82.

Volver del sueño
 Crisantemo en tatami
 Abierto y bello
 Chiyo-ni

Los pequeños signos y huellas de un *cosmos súbito*, juegan ante la mirada y nos ponen en modo contemplativo. Como si, a pesar de todo, las pequeñas cosas no se supieran a sí mismas y debiéramos sacarlas de su inmanencia, de su soledad, de su feliz ignorancia acerca de la existencia breve. El mundo y su minúscula marcha nos recuerdan la grandeza de lo exiguo, oxímoron revelador donde estalla lo efímero y donde se consume o se consuma el tiempo, la vida y su esplendor.

Un cataclismo
 arrasó el hormiguero,
 fue la llovizna
 Martha Obregón⁸

Se trata de una especie de pre-sentimiento constante de que nuestra gloria descansa en la fugacidad, porque es la fugacidad justo lo que permanece: visión heracliteana de una naturaleza en constante devenir, que detenemos contemplativamente, justo en el umbral de la nada. Por un lado, atisbamos lo minúsculo y su eterno tránsito; por otro, lo suspendemos. Y justo en medio, entre el ser-devenir del mundo y nuestra nada ontológica presentida, nos sabemos vivos y encantados, petrificados y en movimiento.

El mundo, la naturaleza, siempre resulta novedosa en su eterna repetición.

La repetición —dice Gaston Bachelard— representa “la continuidad del valor en la discontinuidad de las tentativas, la continuidad del ideal pese a la ruptura de los hechos.”⁹ Pero como la naturaleza no sabe que se repite, los ecos de este mundo cuya rítmica circadiana se nos impone, son ecos en la memoria y maravillas para los sentidos, que así se transforman —memoria y sentidos— en lugares de resonancias. En ellos resuenan las cosas que hemos vivido y que hemos conocido. Pero la rítmica implacable de la naturaleza también se nos muestra de manera poderosa —kratofánica—, como en los terremotos o en las tempestades; aunque es en las pequeñas cosas —epifanías— donde viven los instantes: la luz de sol que se cuele entre los árboles, la crisálida mariposa, la flor del naranjo que se marchita y cae. Un instante, por tanto, es ese momento de vida peculiar que quiere convertirse en resonancia, que quiere llegar a *ser*. El instante se suspende porque se llena de vida, y nuestro deseo es conservarlo con todo su esplendor, aunque su destino sea desaparecer. Se trata “de construir esa grieta donde un instante se cuele a ese otro tiempo, el de la eternidad”¹⁰. Tiempo efímero que quiere durar, donde se conjugan la vida y su consunción, y es precisamente esto lo que le da su fuerza dramática y la posibilidad de sobrevivir en la

⁸ Martha Obregón Lavín, *Cuenca de lluvia. Cien haikus ilustrados*, México, Reproducciones Gráficas Sur, S.A. de C.V., 2018.

⁹ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 73.

¹⁰ Cristina Rascón dixit. *Vid. supra*, “Haiku: instrucciones de uso”, en este mismo número de la revista, p. 17.

memoria y cautivar los sentidos, es decir, la posibilidad de convertirse en eco ontológico.

Mientras tanto, vamos por el mundo –sobre todo el de la cultura– creyendo saber algo acerca de él, confiando en el éxito rotundo que parece tener el pensamiento, acoplados con ilusoria naturalidad al fluir de la vida y de las cosas, confiados en que, en el mejor de los casos, nuestras conquistas hablan por nosotros, pero un desasosiego vago nos alcanza siempre: la certeza o la sospecha de que ni siquiera en las labios de los vivos habremos de perdurar –o al menos no por mucho tiempo–, de que la gloria de la intemporalidad nos está negada.

La intuición de que no hay porvenir alguno, nos arroja de lleno en los brazos de una temporalidad que nos pertenece y nos rechaza a la vez, y ese instante inseguro de la no permanencia, resulta paradójicamente el que nos hace sentir vivos, ese instante de vida que es el de mayor carga metafísica, porque su intensidad parece proporcional al regocijo y a la desesperanza que lo motivan. “Ese carácter dramático del instante –dice Gaston Bachelard– tal vez pueda hacernos presentir la realidad. Lo que quisiéramos subrayar es que en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda.”¹¹ Somos, pues, seres discontinuos que añoran la continuidad perdida.¹² Y esta característica es la que nos hace amar los instantes, porque en el orden del Ser, ellos resultan lo más parecido a nuestra condición finita.

¹¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Vid.* George Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.

El “instante suspendido” es un relámpago de intensidad, una sensación de vida con una enorme carga de incredulidad, porque descansa en la certeza de lo impermanente. Esta conciencia de nuestra temporalidad en fuga es la que vive en el haiku.

¿Mueve las alas!
Brotan del ave muerta
blancos gusanos.

Martha Obregón

El haikú, con su vitalidad y naturalismo, llega a ser una metáfora de nuestra desesperanza seducida por una naturaleza trabajadora. Aspiramos a permanecer justo en un mundo donde lo único que permanece es el cambio. La contemplación del haikin mora en esa frontera, en ese umbral del ser y de la nada, lo señala, lo muestra. Es una abstracción, una filosofía del desconuelo que, no obstante, muestra el lado vivo de la irrisoriedad, la alegría de estar aquí. El mundo, la naturaleza, las pequeñas cosas quieren hablar de nosotros, y el poeta lo sabe, advierte esa urgencia y se aferra al misterio del devenir, para durar... Es un mundo naciente que muere cuando vive, que “canta la sabiduría de las edades y se extasía en la contemplación silente de lo humilde, lo natural, lo sencillo, lo sereno, lo esfumado”¹³.

¹³ Carlos García Prada, “Leve espuma”. En Agustín Jiménez (selección), *op. cit.*, p. 87.

Algarabía de trinos
en los bosques,
primera tormenta.

Arturo González Cosío¹⁴

El haikú es un modo de existencia, una cesura: marca el minuto en el que la conciencia se sabe como conciencia viva, arrojada en un universo que seguirá existiendo después de nosotros, con su dinámica circular, de la que alguna vez formamos parte. Cesura cuyo valor metafísico es la alegría que nos entrega en forma de extrañamiento, como si nos dijera: ¡Mírate, has estado aquí! ¡Tu Yo ha sido una invención para durar, una ficción consoladora!

En un mismo pensamiento debemos hacer caber el lamento y la esperanza. Síntesis sentimental de los contrarios, así es el instante vivido. [...] La amargura de la vida es el lamento de no poder esperar, de no oír más los ritmos que nos solicitan para tocar nuestra parte en la sinfonía del devenir.¹⁵

La vida está en otra parte, y no nos resignamos solamente a perderla en el gasto de los días. Asumimos un destino de grandeza: encontrar al ser que seremos. Hasta que una noche, en medio de nuestros desvelos, nos damos cuenta de que hemos desperdiciado mucha energía y demasiado tiempo dirigiéndonos a esa otra parte, a pesar de nuestros supuestas conquistas. Y noctívagos alcanzamos cierto apaciguamiento. Las

¹⁴ Arturo González Cosío, *Otras mutaciones del I Ching*, op. cit.

¹⁵ Gaston Bachelard, op. cit., p. 91.

pequeñas cosas que antes ignoramos retomamos su grandeza minúscula y nos dicen que la vida siempre ha estado aquí. La alegría de lo sencillo —el aire en la cara, el vagabundeo por el caserío— recobra la importancia que tuvo cuando fuimos inocentes. Ahora sólo queremos vivir. Ahora sabemos que la felicidad más dulce no es la que se espera y la más pura no es la que se ha perdido¹⁶, porque ya no buscamos fuera de los instantes. Una alegría sutil, profunda, terriblemente letal en su hermosura, nos llega cada tanto. Hemos encontrado el lado apacible y claro de ese frenesí que ha sido la existencia. Los instantes han alcanzado su misión paradójica: surgir en medio de la rutina, romperla, y enseguida volver a la nada.

Yace el aroma
en la mano del hombre
flor de ciruelo
Chiyo-ni

En el haiku habita este momento de conciencia clara y un ensueño revelador, que se nos entregan como sensación de vida. El instante suspendido es la alegre coincidencia entre sentir, saber y soñar, que encuentran su solución mimética en las palabras del poeta:

En equilibrio a la media noche, sin esperar nada del soplo de las horas, el poeta se despoja de toda vida inútil; siente la ambivalencia abstracta del ser y el no ser. [...] En pocas palabras, todo aquello que nos desliga de la causa y de la

¹⁶ Cfr. Gaston Bachelard, op. cit., p. 84.

recompensa, todo aquello que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo aquello que devalúa a la vez el pasado y el porvenir está ahí, en ese instante poético.¹⁷

Ese presente absoluto que vive en el haiku representa una cesura ontológica, de origen y caída, comienzo y fin, donde los sentidos, la conciencia y los sueños encontraron un destino feliz y momentáneo, una coincidencia a la que podemos llamar plenitud existencial.

Sueña la oruga
Adentro de su capullo.
Despierta y ¡vuela!
Martha Obregón

La eterna soledad del instante es la eterna soledad del soñador de palabras, que cree encontrar en ellas un paliativo contra la vida que pasa. El haiku es el aquí y ahora, *hic et nunc*, espacio y tiempo concurrentes en la conciencia, en las sensaciones y en los sueños. Una cesura que significa existir, aunque el devenir termine por imponerse con su lenta huida. Mientras tanto, aquí estamos, fijando lo que huye, con las palabras o en la memoria, esta memoria que guarda del tiempo sólo pedacitos. La suprema novedad del instante ha sido convertida en palabras por el poeta, ha quedado atrapada en su inmortal circularidad, con su vida ilusoria girando sobre sí misma, como lo hace el recuerdo, donde lo que una vez fue sigue y sigue dando vueltas. Pero el poeta le ha encontrado al instante su eterna recursivi-

dad, *poiesis* que resulta en nosotros lo más cercano a lo imperecedero...

Viento en el río,
solitaria barcaza
en el recodo.

Arturo González Cosío

Bibliografía

- Anaya, José Vicente, "Breve destello intenso", en Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.
- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Bataille, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Chiyo-ni, *Flor del alba. Antología del haiku de Chiyo-ni. Ijnaloxochitl*, traducción del japonés Cristina Rascón, y del español al náhuatl Mardonio Carballo, ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck, México, Editorial y Servicios Culturales El Dragón Rojo, S.A. de C.V., 2017.
- García Prada, Carlos, "Leve espuma", en Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.
- García Prada, Carlos, "Leve espuma", en Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 97-98.

- González Cosío, Arturo, *Otras mutaciones del I Ching*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- González de Mendoza, José María, "Los haijines mexicanos", en Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.
- Maples Arce, Manuel "Tanka y haikú", en Agustín Jiménez (selección), *Camino del haikú. Ensayos y poemas. Antología hispanoamericana*, México, Ediciones el Tucán de Virginia, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad de México, 2015.
- Obregón Lavín, Martha, *Cuenco de lluvia. Cien haikus ilustrados*, México, Reproducciones Gráficas Sur, S.A. de C.V., 2018.
- Rascón, Cristina, "Haikú: instrucciones de uso", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-agosto de 2019, UAM-Azcapotzalco.
- Rebetez, René, "Preámbulo. Acerca de la difícil facilidad", en Arturo González Cosío, *Otras mutaciones del I Ching*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Espirales del instante: los haikus de *Hondonada* de Jorge Tenorio

ABRAHAM PERALTA VÉLEZ | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

El haiku, desde José Juan Tablada, se ha transculturalizado a las formas de la lírica hispánica, de tal manera que se puede apreciar, por ejemplo, el uso de rimas, de tropos clásicos de la retórica o una enunciación del *yo* lírico en devaneos elegiacos, celebratorios, filosóficos, etc. Sin embargo, el poeta mexicano, Jorge Tenorio, ha buscado acercarse al haiku, no desde la propia retórica hispánica a la que pertenece, evitando rimas, metáforas u otros tropos afines a la tradición iniciada por José Juan Tablada, sino a través de la idea del vacío del budismo zen, que tiene como consecuencia en la conformación del poemario *Hondonada* (2008) la expresión del tiempo discontinuo del instante, explicado por Gaston Bachelard, la expresión de la insubstantialidad del *yo* lírico, el origen dependiente de los fenómenos y el mostrar transparente, contemplativo, lo que está sucediendo en ese instante, a través del viaje en la intemperie, a la manera de Matsuo Bashō, como otra forma de asir ser, opuesto al tiempo de la acumulación y la conquista de la morada.

Abstract

Haiku, from José Juan Tablada, has been transculturalized to the forms of Hispanic lyric, so that one can appreciate, for example, the use of rhymes, of classical rhetoric tropes or an enunciation of the lyrical *self* in elegiac rallies, celebratory, philosophical, etc. However, the Mexican poet, Jorge Tenorio, has sought to approach haiku, not from the Hispanic rhetoric to which it belongs, avoiding rhymes, metaphors or other tropes related to the tradition initiated by José Juan Tablada, but through the idea from the void of Zen Buddhism, which results in the conformation of the poem book *Hondonada* (2008), the expression of the discontinuous time of the instant, explained by Gaston

Bachelard, the expression of the insubstantiality of the lyrical *self*, the dependent origin of phenomena and the display transparent, contemplative, what is happening at that moment, through the trip in the open, in the manner of Matsuo Basho, as another way of asserting itself, as opposed to the time of accumulation and conquest of the abode.

Palabras clave: espiral, vacío, intemperie, yo lírico, tiempo, discontinuidad, instante.

Key words: spiral, emptiness, weather, lyrical *self*, time, discontinuity, instant.

Para citar este artículo: Peralta Vélez, Abraham, "Espirales del instante: los haikus de *Hondonada* de Jorge Tenorio", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 27-38.

El tiempo no corre. Brota.

Gaston Bachelard

Al iniciar su relato del *Diario de una calavera a la intemperie*, Matsuo Bashō dice: "Me fui sin llevar provisiones. Como sobre bastón, me apoyaba en las palabras de un hombre antiguo quien, según dicen, «entró en la nada utópica bajo la luna de medianoche»."¹ De este modo, inicia su ausencia de casa, esto es, de su propio *yo*, arraigado a los objetos, a los muros, a los gestos, que lo identificaban en su retorno a sí mismo. La casa persiste a la inclemencia del tiempo; digamos, llueva, truene, relampaguee, mantiene su duración apacible, su luz dentro de cualquier noche abismal. Apacigua los imprevistos, las violencias de insectos misteriosos, como los queridos piojos de Matsuo Bashō. Reúne a las personas, a los animales con los objetos, y los vuelve familiares, por el simple y cotidiano hecho de estar ahí otra vez, allende los días. Intenta aprovisionar, en todo sentido, a los sujetos que la habitan. Les proporciona la certidumbre de que estará ahí mañana con alimento en la alacena, con la luz a la mano y la posibilidad del orden de lo limpio, del ser no sumergido en el desgaste. La casa permanece más allá de los sujetos que la edificaron, con una aspiración inconsciente de trascendencia de una identidad constituida

¹ Matsuo Bashō, "Diario de una calavera a la intemperie", en *Diarios de viajes*, versión castellana de Alberto Silva y Masateru Ito, Buenos Aires, FCE, 2015, p. 27.

a través de ella, aunque no lo consigue del todo, por supuesto. Se filtran piojos, caen goteras y se rompen ventanas, y a veces termina por derruirse por completo. Resulta, de fondo, una angustia interminable contra la degradación, contra el caos de los brotes naturales, contra la contingencia y la nada de ser uno mismo la intemperie.

Decir: “me fui sin llevar provisiones” significa desobedecer esa angustia de la casa que atribula la mente y el corazón, cuya posesión asienta el *yo* en su espacio de identificación, de poder y, por tanto, de odio a lo extraño, a lo otro que proviene de la contingencia del mundo.² Es, además, una actitud que insta una temporalidad distinta, propia del haiku. Quien se lanza a no habitar en ninguna parte se demora en los instantes que se le presentan, desvía su ruta en ellos, como un niño que se sale del camino para emprender cualquier mínima aventura, pues no hay prisa por llegar a otro sitio. Si acaso se puede decir se “desvía”. Pero ¿cómo podría desviarse un sujeto que se sostiene en la nada, si no va propiamente por ningún lado, a ningún lado, sin finalidad alguna? Podría decirse: cualquier camino es su camino, pues

² “Aquella casa que ha de abandonarse para no habitar en ninguna parte no es un espacio de protección. Es el lugar del alma y de la interioridad, en la que yo me agrado a mí mismo, me enrolló, un espacio de mi «poder» y «ser capaz», en el que yo «me» poseo a mí mismo y tengo «mi» mundo. El yo depende de la posibilidad de posesión y concentración. *Oikos* (casa) es el lugar de esta existencia económica. Así, el no habitar en ninguna parte es la figura opuesta a lo económico, a la administración doméstica.” Visto en Byung-Chul Han, “No habitar en ninguna parte”, en *Filosofía del budismo zen*, Barcelona, Herder, 2017, p. 115.

se mueve o se detiene tras la ausencia del mismo y de sí mismo. No genera una línea temporal duradera, como aquella de la casa, porque la discontinuidad de los instantes se vuelve radical. Transparenta la contingencia de los fenómenos. Disipa la angustia del *carpe diem*: no quiere conquistar el paso del tiempo; rechaza edificar, asentarse en un sitio, aprovisionarse; deja al tiempo ser en él; gusta de sus imprevisiones. ¿No es acaso esto el haiku, una iluminación inesperada?, ¿no lo impensable genera parte de su carácter poético? Liberado de la preocupación de lo inminente (“me fui sin llevar provisiones”, decía Bashō), yerra, puesto que no tiene finalidad, de un aquí y un ahora a otro, en constante discontinuidad temporal.

Bashō emigra de sí y de su posesión. Rompe por completo con la existencia económica. Su caminar no está dirigido al futuro de la promesa. La temporalidad del caminar no tiene futuro. Bashō camina “siempre”, se detiene en el respectivo presente. A su caminar le falta todo sentido teleológico o teológico. Bashō ha “llegado siempre ya”. Este monje peregrinante, con ropa que ondea en el viento, sin duda podría universalizarse como figura opuesta a Odiseo o Abraham. Bashō camina, pues no «aspira» a ningún lugar. En cambio, el viaje de Ulises presupone el regreso a casa. Tiene una dirección.³

Esta otra temporalidad del haiku, propiciada por el deambular del ser humano, se puede reconocer en los libros de Jorge Tenorio, poeta, pintor y grabador nacido

³ *Ibid.*, p.119.

en la Ciudad de México, el 10 de diciembre de 1968, titulados *Hondonada* (2008), San Diego 2007 (2013) y *Playa Tampico* (2018), que se escribieron por experiencias de viajes, dentro de la geografía mexicana, sostenidos, podría decirse, sobre la “nada utópica” de su espíritu, como aquel monje japonés que renunció de manera radical a sus posesiones, como una forma de poner su corazón en el vacío, en la discontinuidad del tiempo. Estos libros fueron editados por Juan Malasuerte en la Ciudad de México, compuestos e impresos en tipografía móvil. Cada página contiene un haikú en el centro, rodeado por la ausencia de los pliegues del papel fabrica. La materialidad del libro sugiere el silencio. Refleja, en cierta medida, la poética del autor, la búsqueda del vacío, resultado de una depuración constante.

Para el presente estudio, sólo analizaré la forma del instante del libro *Hondonada* de Jorge Tenorio. Sus haikus contemplan la naturaleza sin juicios ni metáforas, ni explicaciones y problematizan la presencia del yo lírico, en oposición a la tradición de la lírica hispánica, donde se enuncia el poema a través de tropos, confirman su forma en la tradición del haiku de tipo oriental, como las clásicas traducciones al castellano de Matsuo Bashō. Dentro del poemario, en su interrelación, se explican a partir de las ideas sobre el instante discontinuo de Gaston Bachelard, de igual modo por medio del vacío, el no habitar en ninguna parte, propuesto por Byung-Chul Han, a partir del budismo zen. El poemario organiza, a través de 25 haikus, un camino de subida a la montaña. Se articula a partir de tres puntos: amanecer-medio-día-(puesta de sol) noche. El tiempo se

muestra discontinuo, un instante separado de otro, sin tejer una trama unívoca ni un sentido lineal, sino se avanza en *espirales*, en *hondonadas*, es decir, se ahonda sobre puntos presentes en el tiempo, marcados por palabras estacionales. La metáfora de la *espiral* se observa en el grabado de la portada, hecho por el autor. La evanescencia de los acontecimientos retorna sobre sí misma para demorarse en su presente. El libro *Hondonada*, como una composición interrelacionada, evidencia en su totalidad los saltos sobre el vacío de un aquí y un ahora a otro, puesto que nada se desarrolla entre cada haiku; nada teje la trama del tiempo. Esta forma de entenderlo, la explica Gaston Bachelard en su libro *La intuición del instante*:

El tiempo solo tiene una realidad, la del Instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración... Ya el instante es soledad... es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado.⁴

El instante es un punto, momento de atención que se presenta, entre dos nadas,

⁴ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2014, p. 11.

la del pasado y la del futuro, sobre una línea vacía, insubstancial; de tal modo, sólo se muestra en el presente. Tanto lo que ha sido como el porvenir se perfilan por medio del punto presente. Acontece un punto, un instante tras otro, absoluto, entero. Mientras cesa un movimiento, se presenta otro, como en una sinfonía, dice en otra parte Gaston Bachelard.⁵ Los instantes se miran en el bordado de la realidad presente: captamos el gesto de una hoja que cae; la mano que pide un taxi; la gota que se derrama por el vaso; los pliegues que se manifiestan, unos entre otros. La experiencia inmediata del tiempo se vuelve en pródigo acaecer sorprendente, asombroso.

El instante se origina en cualquier momento, a diferencia de la corriente continua, persistente y sostenida del tiempo como duración, donde el pasado, el presente y el futuro se desdibujan en su indiferencia, como una línea sin puntos ni inicios ni finales, sino absoluta. En cambio, desde el instante, la duración discontinua delinea un vacío que acontece entre un instante y otro. Sólo un hilo ausente, subjetivo, teje los instantes mediante el hábito, que trata de ligarlos sobre el sentido de la existencia, reanudarlos y sostenerlos, en su novedad. No hay mayor expresión de este devenir sobre el vacío que un libro de haikus, así como la manera en que alguien –en este caso los poetas– se

lanza hacia el pródigo acontecer de su vagabundeo, sin duración ni finalidad, donde se muestra arrojado a la contingencia. Escribir haikus resulta una forma de subversión del tiempo hegemónico de la angustia económica del trabajo, de la información o de la casa, subyugados por la inminencia de los acontecimientos futuros, como de retornos tanto superficiales como homogéneos.

Concebido de esta manera, cada poema del libro *Hondonada*, brota aislado, solitario, aunque no de manera “trágica” ni desligado de un tiempo mayor a ellos. Estos haikus muestran la “soledad más desnuda” del instante sin entrar en el orden sentimental de lo trágico o de la melancolía, donde se encuentra escindido el sujeto, ya sea del presente debido a un destino que le persigue en el horizonte, o bien por la añoranza del pasado. Estos poemas sólo transitan el tiempo presente en relación a un yo que camina sin promesas ni propiedades, como se ha descrito al principio a propósito de Matsuo Bashō, cuya enunciación se muestra contemplativa al transparentar sólo lo que está sucediendo en ese momento, mostrando así la compenetración de la naturaleza sobre sí misma, entre sus propios elementos: animales, árboles, luces, sombras... como *espirales* que se enredan a través de movimientos contrarios en un equilibrio reflejo, donde lo uno se mueve a través de lo otro, en simultaneidad. Por ejemplo:

En el estanque
sobre los álamos
luna llena

⁵ “Un ritmo se apaga respecto de otra partitura de la sinfonía que persigue. Decrecimiento relativo éste que se representaría de manera bastante adecuada mediante el esquema siguiente:

.....
.....“

Ibid., p. 47.

Este haiku se encuentra en la *espiral* de la noche, casi en la última parte del poemario. Es el número 19 de la serie. Como he dicho, el yo lírico no se manifiesta, sino en una forma vacía, ausente:

Tampoco los haikús, es decir, los poemas zen, son “expresión” del alma. Pueden interpretarse más bien como “puntos de vista de un nadie”.

En ellos no se puede mostrar ninguna interioridad. No se expresa allí ningún “yo lírico”. Tampoco las cosas del haikú están “apremiadas a nada”. Ningún yo “lírico” inunda las cosas, las convierte en metáforas o símbolos. Más bien, el haikú hace que las cosas brillen en su ser así.⁶

Enuncia la transparencia de lo que está sucediendo en ese momento; por esto, escribe en tercera persona lo que ha acontecido. Aquí no se trata como en la narrativa, donde la tercera persona marca un narrador omnisciente, capaz de saberlo todo. En el haiku, la tercera persona enuncia un sujeto ignorante, más aún, ausente de su propio yo, desvanecido en lo que está sucediendo. Se puede observar a través de su transparencia, el instante que se le ha presentado, como un filtro que ha ajustado su primera impresión en un lenguaje preciso y breve, donde evoca la compenetración de elementos naturales, por su carácter no fijo, sino sugerente. Por esto, fuerza la sintaxis, con la figura del hipérbaton (sin la conquista barroca de lo hermético). Primero, escribe el complemento de lugar: “en el estanque”. La preposición, precisamente, *sugiere* que hay

algo más en ese sitio, que se ignora aún, en el paso de nuestra vertical de un instante a otro, mas no el haiku en su totalidad, pues se nos da en un único trazo, un solo instante. “Sobre los álamos”, nos acercamos de forma ascendente al sujeto de la oración: “luna llena”, y cuando ha llegado él, volvemos sobre el primer complemento, en *espiral*. ¿Está la luna ahí abajo, en el agua casi quieta, o allá, en lo alto? La imprecisión de los límites se halla en las preposiciones: “en”; “sobre”. ¿Está “en” el estanque o “sobre” el estanque? Como decía, se compenetrán los movimientos contrarios en equilibrio reflejo, de tal modo que hallamos la oposición que complementa el extremo de uno y de otro, donde lo que es abajo está arriba y viceversa, lo que está adentro (el interior del estanque) es lo de afuera (la luna llena), en un flujo continuo de lo uno a lo otro, en las presencias que se forman y se ausentan de sí mismas. En otra parte de su libro, *Filosofía del budismo zen*, agrega Byung-Chul Han:

Ciertamente el vacío los sumerge en una especie de ausencia. Pero esta ausencia los eleva a la vez a una especial presencia. Una presencia masiva, que “solo” fuera “presente”, no “respiraría”. La compenetración recíproca en el campo del vacío no acarrea ningún revoltijo sin figura ni forma. Conserva la forma. El vacío es forma [...]. El vacío impide solamente que el individuo se aferre a sí mismo. Disuelve la rigidez substancial. Los entes fluyen los unos en los otros, sin que ellos se fundan en una unidad substancial.⁷

⁶ Byung-Chul Han, *op. cit.*, p. 103.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

De tal modo, se llega a manifestar en este poemario un doble vacío. El mencionado por la discontinuidad temporal entre un haiku y otro, como el de los propios elementos que participan en los poemas, incluyendo al *yo*. Por otro lado, se muestran ligados por un brote interior, a un ritmo *circadiano*:⁸ el ritmo del paso del día, a través del movimiento de la puesta y de la caída del sol, para entrar a la noche, como del paso del año: primavera, verano, otoño e invierno. Se trata del tiempo fundamental de la naturaleza en nosotros, desligados a él por el tiempo de las ciudades. De esta manera, hay palabras, dentro de los haikus, que *estacionan* al instante que es tiempo, para mostrar la relación de aquella minúscula efusión con el ritmo general de la naturaleza. Si seguimos lo dicho por Nāgārjuna, fundador de la escuela de la vida media (madhyamaka), con influencia en India, China, Tíbet, Corea y Japón, a través de la explicación del filósofo Juan Arnau, esta palabra estacional se relaciona con la preocupación budista de mostrar el origen dependiente o condicionado de cualquier fenómeno; no autónomo, ni cerrado en su propia identidad, de todo lo otro que sucede,⁹ como una forma de la

vacuidad de sí, abierto, en flujo con lo demás, decíamos, en una *espiral* mucho más honda y más extensa que se concentra en el haiku y se abre hacia la otredad. Estas palabras se llaman tradicionalmente *kigos*, palabras de estación (en la tradición japonesa del haiku hay un lista basta que las identifica con precisión). De tal manera, en *Hondonada*, de Jorge Tenorio, el instante donde aparecen los movimientos de los seres naturales están ligados al tiempo circadiano; a los cambios del día, no del año, como tradicionalmente se hace. Primero, será el amanecer: “en el cielo / la sombra de las nubes / al amanecer”; luego, al medio día: “Mueve el viento / hojas de enredadera / al mediodía”; por último, a la noche: “Las cigarras / al arbusto agarradas / noche de viento”. En estos poemas se refiere de manera explícita la palabra estacional; en otros se cifra por su relación sinecdótica o de su campo semántico; por ejemplo, al mencionar el canto de las aves o la luna, además de su ordenamiento en el libro que va del amanecer a la noche, como se ha dicho. A excepción del primer poema, donde apenas está el poeta por ingresar a este movimiento, dentro del cerro, la montaña o la sierra (utiliza estos tres sustantivos en el libro). Dice:

Bajo la lluvia
con paso firme
camino al cerro

El poema marca el ritmo de caminar entre la lluvia, entre palabras bisílabas y trisílabas,

⁸ Josep M. Esquirol, “El ritmo circadiano”, en *El respirar de los días*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p.10.

⁹ “El término Pratītyasamutpāda puede traducirse, según el contexto, como “origen condicionado”, “relacionalidad”, o “contingencia” [...]. La existencia de cualquier cosa o fenómeno se origina y depende de otras cosas o fenómenos y, aunque estas últimas puedan ser consideradas como las causas y condiciones del hecho producido, son a su vez el resultado (efecto) de unas causas anteriores [...] la naturaleza interdependiente de todo lo que existe.” Visto en:

Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, filosofía de Nāgārjuna, México, FCE, 2005, p. 65.

con ritmo trocaico. El sujeto está solo, a la intemperie. No se muestra ajeno ni afligido, sino integrado al movimiento de la naturaleza que se le presenta. Esta actitud de apertura e integración puede relacionarse con el fonema «a», que implica abrir totalmente la cavidad vocal, cuya reiteración se hace evidente en los tres versos. Sucede el mismo mecanismo del haiku del “estanque” expuesto anteriormente: a partir del hipérbaton, inserta primero el complemento de lugar, luego de modo, para ir sugiriendo al sujeto de la oración: “[yo] camino al cerro”. Está, igualmente, hecho por una sola oración que modifica su sintaxis, para poner de relieve el temporal y demora la resolución en sugerencias. Modifica su forma de enunciación, que está en primera persona, sin embargo, no por esto se vuelve sentimental, sino muestra su movimiento exterior correspondido con el camino al cerro. El *yo* apoya su voluntad sobre la lluvia. No muestra ansiedad por realizar la ascendencia al cerro. Es un poema de apertura, como aquellas primeras líneas de Matsuo Bashō, hacia el movimiento de renuncia de sí mismo, contrario a la inmovilidad acumulativa. No hay nostalgia ni esperanza por la casa, sino amabilidad, recibimiento, integración y reflejo contrario, mientras la lluvia baja, él busca subir; se compenetran en el flujo abierto. El sujeto habita una *intemperie sin fin*, sustentada en el no habitar, así llamada por Alberto Silva, en *El libro del haikú*:

Intemperie viene a ser lo mismo que el camino.
Y ponerse en camino significa aceptar que somos tránsito, que transitamos sumiéndonos en un viaje nadie sabe exactamente hacia dónde.

También es intemperie la de aquellos que renuncian a morar en el «centro», en un centro cualquiera, prefiriendo situarse tranquilos al margen [...] al situarse en la periferia, invitan a cambiar todo el tiempo de centro, a hacer del suburbio, del borde, un nuevo y provisorio y mutante y soberano centro. Entonces quien vive a la intemperie se desajusta, se desacomoda, de desorbita. Tiene todo delante suyo, sin la mediación o el filtro de las paredes de la casa, o incluso sin el marco de un paradigma axiológico o cognoscitivo. La intemperie trasunta una nueva manera de mirarse a sí mismo y de mirar a los demás.¹⁰

Se trata de alguien que se pone en camino, habita los afueras, cuelga los hábitos, o su hábito se vuelve la progresión del desasimilamiento, basada en la reanudación, día con día, de lo fugitivo. Al irse *des-acumulando* de sí mismo, al contrario de la lógica económica, se vuelve exterioridad plena, entonces transparente lo que está sucediendo, despejado de obstáculos perceptivos, como la proyección ansiosa o la fantasía de los paraísos perdidos. Se trata de andar sin aversión por la marginalidad del ahora. Rechaza la interioridad de sí, del refugio, con sus neuróticas previsiones, y se vuelve tránsito, inclemencia temporal, naturaleza, nadie. Cualquier lugar, como cualquier ahora, aparece iluminativo. El margen se convierte en un centro, donde habitan todas las direcciones del universo. El cambio se convierte en su forma de estar en el mundo y se construye en la discontinuidad del tiempo, pues vacía su duración. Ilimitado en su morar, la identidad del indivi-

¹⁰ Alberto Blanco, “Intemperie sin fin”, en *El libro del haikú*, Buenos Aires, Bajolaluna, 2015, p. 333.

duo se convierte en intemperie: lo accidental, la evanescencia, prima sobre el apego, la acumulación y la conquista. Se pierde la casa, pero se ganan el caminar y la hospitalidad de la posada:

Este vacío convierte el habitar en caminar [...] abre una dimensión originaria del habitar. Permite habitar [...] sin aferrarse a sí mismo y a su posesión. «Abre» la casa, le da un tono amable. La casa pierde con ello el clima de la administración doméstica [...]. "Se des-interioriza para convertirse en posada".¹¹

Este haiku representa el preámbulo del libro, donde estarán los otros, unidos por la asociación semántica del lugar: la montaña, pero discontinuos entre sí. Entre un poema y otro no hay trama ni río, como en el diario de viajes de Matsuo Bashō, sino brote súbito. El tiempo no corre, va brotando, como las luciérnagas. Los poemas se articulan, cuando tienen un verbo explícito, no suprimido, en presente indicativo. Muestran acciones que se realizan y dan término sobre sí mismas, en sus relaciones simultáneas. Ahondan en *espiral*. Asaltan, de manera sorpresiva, "el instante sin duración":¹²

Casi se detiene
esquiva el árbol
veloz jilguero

En el primer verso, dice: "casi se detiene". Expresa su relación con el tiempo y con el espacio, pues logra captar el poeta su propio

instante contemplativo, a través del jilguero que, ante un sorpresivo hallazgo, suspende su curso para seguir de nuevo, fundido en lo otro: "esquiva el árbol / veloz jilguero", demora el brotar del momento. Se percibe lo fugitivo con detalle. Con impresionante exactitud, muestra el instante veloz de indecisión del ave. Esta demora sugerente, procede también por medio del hipérbaton, pues enfatiza los enunciados predicativos al inicio y deja al sujeto al final. De la misma manera, exhibe la relación armónica entre el árbol, elemento natural fijo en la tierra, saturado de memoria en su corteza y en su interior, llevado por el cambio de los ciclos del tiempo, y el jilguero, ave de violenta ligereza sobre el aire, casi ausente, enfrentada al peso de la memoria arbórea. Un buen haiku, como éste, sugiere la posibilidad de una acción, "casi se detiene", y el hecho realizado, "esquiva el árbol". Ese tiempo preciso de reacción es donde el vacío se revela: lo no fijado; lo flexible; aquello que se une con soltura a su contrario y logra sobrepasar, con facilidad suprema, el obstáculo, dentro de su propia corriente de energía. El ave, al desprenderse un instante de su conquista, vuelve a ella con mayor ligereza y exactitud. Su condición de unidad mística con el mundo se revela, pues al encontrarse en el extremo contrario de inmovilidad, logra su mayor movilidad; en el centro, el desvío; en el accidente, su estabilidad. La lucidez eterna se revela en ese instante de reacción. Dice el Tao Te Ching: "¿No es acaso porque renuncia a su individualidad / por lo que su individualidad se realiza?" En otro haiku, Jorge Tenorio vuelve a expresar esta relación unitiva, no estática, de los elementos. Dice:

¹¹ Byung-Chul Han, *op. cit.*, pp. 125-126.

¹² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

Entre la maleza
rayos del sol

Percibe la presencia de lo ausente, es decir, la luz, la caricia de la iluminación del astro sobre la hierba, de nuevo la compenetración de lo lejano, aquel otro tiempo originario, inmemorial, en que se suscitan los astros, con el aquí y el ahora. Es otra lúcida cesura en su camino en el cerro. Muestra la interconexión en que participa el brote de la luz entregada a la tierra, como presencia que la envuelve. Al elidir el verbo, forma que se encuentra en varios haikus, está suspendido el instante en la eternidad, en una *espiral* que se profundiza sobre sí misma, sobre el tiempo austral. Es un trazo acabado, abierto, singular. Un momento de gracia, de falta de conflicto con uno mismo, puesto que se ha renunciado a enunciar el *yo*. El poeta está fuera del deseo de posesión, en camino. Suspende sus juicios: este hecho no resulta ni bueno ni malo, ni cuestiona nada. Deja ser a la vida en él. El desprendimiento radical de ir en el camino provoca la renuncia y la contemplación, que lo vuelve uno con lo contemplado.

En general, suceden los mismos mecanismos ya mencionados en casi todos los haikus de este libro: se expresan a través de una sola oración, formada por medio del hipérbaton para provocar sugerencias, enunciados en tercera persona, salvo el primero; supresión de palabras, principalmente artículos y verbos, que también incitan a la indeterminación; hechos que fluyen y se compenetrán, dentro de un flujo de tiempo estacional, en una *espiral* que se abre; además de un *yo* lírico ausente.

De esta manera, se puede decir que, en estos haikus de tipo oriental, sentimos una liberación de la angustia creada en la cronología del trabajo, de la promesa material, de las citas con los otros. Volvemos al sitio originario, donde no hay prisa, siendo ésta el resultado *de estar a tiempo en un lugar*. ¿Estar a tiempo? Este sitio por llegar se vuelve regresivo y agresivo. Se nos acerca, con su amenaza de término, en cada hora que pasa. Quisiéramos ya estar ahí, pero no se ha podido resolver el asunto que nos convoca. Combatimos contra él, cada minuto, cada hora. Su horizonte creado se convierte en una duración de angustia, mientras que la discontinuidad del instante se disipa. Se está en el presente, bajo la presión del futuro, en un enfoque unidireccional del tiempo y del camino. Sin embargo, en el haiku se está a tiempo siempre. Se llega siempre a tiempo, pues no hay a dónde ir; recordemos, la tautología del tiempo se pierde; nuestro horizonte se abre a la multiplicidad de los instantes. Amanece, se logra siempre el ahora. Entonces, uno puede ser capaz de observar el movimiento de las hojas, creado por el viento, originado por el ritmo del mundo natural. Se llega al mediodía sin desear la conquista de lo que viene después, integrados a una *espiral* que se abre sobre el devenir de la naturaleza. En el último haiku del libro, dice:

Duermen los cerros
otros ojos
miran estrellas

Se enuncia de otra manera. Es el único haiku donde se encuentra una prosopopeya, en el primer verso, cuya función es describir

el estado sosegado de los cerros, mientras alguien más observa las constelaciones. De tal modo, cierra el poemario en la cumbre de la montaña, con la aspiración hacia lo alto. Aquel sujeto que se adentraba bajo la lluvia, concluye en la cúspide ante lo inalcanzable: la bóveda celeste. Los instantes aislados, discontinuos, conforman su experiencia de viaje. Marcan sus ciclos, sus puntos en el tiempo, que iniciará de nuevo con el amanecer, en un proceso cíclico en conjunto. El retorno será parecido, pero no idéntico. El haiku se desprende de esta posibilidad de lo que retorna renacido, dice Gaston Bachelard, en su singularidad radical, nunca acaecida. Se vale de los inicios y de las conclusiones de la experiencia, de su punto en *espiral* que se contiene sobre sí mismo, sobre su acontecimiento, abierto sobre el tiempo.

De lo anterior, se ha podido apreciar tanto la forma del instante en estos haikus, sus retornos y sus matices, como su manera de pasar “del aislamiento trágico del instante”, como decía Gaston Bachelard, a una receptividad *amable*, pues el poeta del haiku no siente hostilidad por el acoso fugitivo del tiempo,¹³ sino al contrario, se disipa sose-

gadamente en él, a través de la naturaleza, pues la amabilidad tiene gestos delicados para recibir la vida: abre el paso; facilita; acomoda; limpia el lugar de recibimiento. El ser amable borra de sí el intento por destruir la expansión del otro, de la vida, sino se aviene a ella. No se somete, sino se compenetra. Se convierte en una transparencia de la otredad. Para serlo, necesita agudeza receptiva, atención plena de los instantes que se presentan, sin la intención de sujetarlos. La amabilidad se borra en el momento en que se intenta conquistar el instante. Se pasa a ser rígido y manipulador. La mente empieza a elucubrar encima de y a satisfacerse a sí misma; no está afuera, en la intemperie, buscando la sujeción del instante. Éste llega, y sólo si no se quiere conquistarlo se recibe. El ser amable está receptivo al instante contingente de lo que sucede. Se convierte en un receptáculo del olvido. Se trata también de la metáfora del título del libro de Jorge Tenorio: *Hondonada*, que significa un sitio de recibimiento, un hundimiento vertical sobre el horizonte, una des-interiorización del *yo*, en suma, una apertura honda de la naturaleza que se muestra, en diversos instantes simultáneos, con su riqueza en un devenir radical, abierta en su movimiento sorpresivo.

El instante poético de los haikus de Jorge Tenorio aprehende el surgimiento del tiempo discontinuo que, inmóvil, mana. Muestra lo que sucede a través del origen dependiente de los fenómenos; los contrarios de la verticalidad, donde se asciende en el descenso y viceversa, se compenetran de

¹³ También Josep María Esquirol lo sugiere así: “De hecho, vamos ya descaminados si concebimos el presente bajo la figura de los instantes que se suceden. «Instar» significa exigir con insistencia, estar encima, urgir, acosar, acorralar... Y el «instante» puede definirse como una porción de tiempo apremiante, urgente, que nos persigue y acosa con su fugacidad. Nadie logrará, pues, asir algo que, por definición, jamás se detiene ni puede detenerse, como tampoco podrá agarrarse a ello”. Sin embargo, se ha insistido en que el poeta no quiere detenerse, sino al contrario, mostrarse en movimiento discontinuo, en su tránsito y desgaste, de un estado a otro, como él

mismo apunta después. Visto en: Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 12.

manera simultánea, en una elevación profunda, válgame otro oxímoron. Se hace una pausa dinámica en lo fugitivo. Se expresa un espacio contenido y se detiene la manifestación de un suceso que ha llamado la atención para fijarlo en su propio movimiento; mejor dicho, este breve suceder se prende de nosotros y se robustece, a la manera de una bisagra del mundo exterior. Lo estrecha para iluminarlo; llena la posibilidad del vacío. Los haikus resultan una coincidencia de contrarios. Están inacabados, por ello son una manifestación sugerente, en *espiral*.

Bibliografía

- Arnau, Juan, *La palabra frente al vacío, filosofía de Nāgārjuna*, México, FCE, 2005.
- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, FCE, 2014.
- Basho, Matsuo, "Diario de una calavera a la intemperie", en *Diarios de viajes*, versión castellana de Alberto Silva y Masateru Ito, Buenos Aires, FCE, 2015.
- Blanco, Alberto, "Intemperie sin fin", en *El libro del haikú*, Buenos Aires, Bajolaluna, 2015.
- Esquirol, Josep M., "El ritmo circadiano", en *El respirar de los días*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Han, Byung-Chul, "No habitar en ninguna parte", en *Filosofía del budismo zen*, Barcelona, Herder, 2017.
- Tenorio, Jorge, *Hondonada*, Ciudad de México, Juan Malasuerte, 2008.

La poesía inefable: pringa de iluminación

MARIANA BARAJAS SALAZAR | ESTUDIANTE DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

El presente artículo es figurativamente una mesa de diálogo entre: el investigador y traductor Fernando Rodríguez-Izquierdo, el Roshi Kapleau, el filósofo Nishitani y el filósofo Bachelard. Donde el tema central es hablar del proceso místico del haiku y el efecto originado en el receptor, en los cuales, esta forma breve de característica religiosa –no dogmática–, resalta ante otros géneros poéticos que logran por sus medios estilísticos una experiencia denominada *revelación poética*, producto de un goce estético. También se pretende distinguir el efecto místico del haiku del “goce” masivo y explicar parte de la inaccesibilidad en la experiencia trascendental de muchos poetas de haiku y de algunos receptores ante esta forma.

Abstract

This article is an figuratively round table discussion between: the researcher and translator Fernando Rodríguez-Izquierdo, the Roshi Kapleau, the philosopher Nishitani and the philosopher Bachelard. Where the central subject is to discuss about the mystical process of haiku and its provoked effect in the receiver, in which, this brief structure of religious nature –though nondogmatic– stands out before other poetic genres that achieve by their stylistic means an experience called *poetic revelation*, product of an aesthetic joy. It is also intended to distinguish haiku’s mystical effect from mass “enjoyment” and explain part of the inaccessibility regarding the transcendental experience of many haiku poets and some receivers before this tradition.

Palabras clave: haiku, iluminación, revelación poética, instante.

Key words: haiku, illumination, poetic revelation, instant.

Para citar este artículo: Barajas Salazar, Mariana, "La poesía inefable: pringa de iluminación", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 39-46.

*El asunto del pino
apréndelo del pino,
y el del bambú
del bambú.¹*

Bashō

Dice Fernando Rodríguez-Izquierdo que la revelación poética tiende a eternizarse despojándonos así de la condición espacio-temporal. Éste es el acercamiento a la poesía pura; aunque el grado cero de la palabra es inalcanzable ya que conserva presencia material y polisémica. El acto comunicativo se logra a partir de la referencia con la realidad, pero el poeta siempre logra trascenderla: "La trascendencia de la intuición poética es el elemento que asegura un nexo de interés vital entre el autor y el destinatario de la poesía."² La pureza de la imagen en el haiku se da considerándolo sintagma cuasi nominal, lo que hace de su brevedad *impacto* de sentido profundo. El haiku es símbolo de valoraciones religiosas y éticas desde su trasfondo Zen, producto meditativo del poeta como en el caso de Bashō. Así, en el poema la frase no lógica ni máxima condensa la imagen y nos comparte una gota de iluminación religiosa. Rodríguez-Izquierdo explica el efecto del haiku: "eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo"³. Nos habla de la *despersonificación* del poeta mediante lo manifestado en su mensaje de sensación sublimada, depurada. Y sin embargo, el efecto de sensación mística no está en la forma, en la regla de las 17 sílabas (moras) distribuidas en 3 frases poéticas; este prototipo poético no induce al receptor a la revelación poética. Por ello es difícil conseguir el arte de

¹ Cit. en: Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999, p. 259.

² Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés, historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

la brevedad japonesa, casi imposible; hacer haiku no es llenar una forma ni la habilidad de expresarse en una métrica determinada espontáneamente. Bien dice Izquierdo que el haiku es poesía de la sensación: desmaterializada, trascendida por el espíritu humano; unidad sensorial que unifica el todo. El imperativo del haikín es enunciar sin decir el sentimiento personal; el paradigma es creación misma de la naturaleza.

El poeta del haiku no comparte revelación poética, es médium de la existencia de las cosas, expresa la revelación de *lo dado* mas no interpreta su experiencia de revelación. El haiku es iluminación religiosa, la misma que se encuentra en el ejercicio *zazen*⁴, un *despertar*. ¿Logran esto todos los poetas que hacen haiku? Por *poetas* habremos de entender aquellos que hacen poesía con frecuencia, detallando un estilo, perfeccionando formas. Los dedicados a este género breve, sintético ¿logran condensar la sensación de las cosas? La unidad imagen-sensación no es un procedimiento retórico, abstracción por similitud (*convenientia, aemulatio, analogía, simpatía*⁵). Ve Rodríguez-Izquierdo en el haiku el ideal poético al ser sensación desnuda, no revestida de palabras, sentimientos y pensamientos, sino manifestación de la naturaleza búdica. “El fin del haiku es reintegrar a las cosas la vida poética que ya poseen por su propio derecho. No trata sin más de reflejar la belleza

de las cosas, sino más bien su significado, la parte que juegan en el conjunto.”⁶ En esta frase Izquierdo se equivoca, ya que no hay fin último en el haiku al comprenderse como producto de la iluminación.

Explicaré más adelante que no hay propósito ni utilidad en alcanzar la iluminación desde la concepción Zen, como tampoco hay signos, significados ni símbolos desde esta rama del budismo. El *satori* o momento del haiku no es éxtasis estético —como lo comprendería Izquierdo— ya que en el campo del Zen, religión de lo inefable, la contemplación o experiencia estética esta sublimada. El *ideal poético* de Rodríguez-Izquierdo sugiere el haiku de trasfondo religioso, ritual, tradicional, decantación de un proceso de meditación en el *sanzen*⁷. Debemos diferenciar que dentro del mismo género hay producción poética que no tiene esa base o contenido y su efecto no se contempla como recepción de una experiencia mística. El haiku tendrá la presentación de poema de una tirada de tres versos; un dístico, pausa y frase reveladora; cambiará según su época y origen, con algunas sílabas o fonemas más-menos; con un yo o impersonal; con motivo de estación, sin él; el mismo género puede tener muchas variantes estructurales y estilísticas.

El haiku que aquí me ocupa es aquel de trasfondo religioso: proyección de un destello de iluminación. La revelación es para el receptor que se conecta con la experiencia poética y la experimenta como *instante*; mas para el poeta iluminado, el poema es

⁴ Shizuteru Ueda, *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2004, pp. 35-40.

⁵ Vid. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968, pp. 26-34.

⁶ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 30.

⁷ Shizuteru Ueda, *op. cit.*, pp. 40-49.

expresión de la nada, su brevedad es vacuidad, la realidad que expresa es existenz⁸ y no-existencia de las cosas, del universo. El satori presente en el haiku es el mismo del Zen, al cual se accede con zazen o también sin él. Pero este concepto es indefinible desde quienes lo comprenden y esta “comprensión” plantea el conocimiento por medio experiencial, no de procesos lógicos.

“¿Qué es el satori?” Uno pregunta, entre el grupo de personas al Roshi Philip Kapleau que responde: “Yo no comprendo el satori [...]. ¿Por qué no le pregunta a alguien que diga: “Yo estoy iluminado?””⁹ Desde nuestra coherencia occidental no tiene sentido, la pregunta sin respuesta no avanza discursivamente. En el Zen, el iluminado nunca diría “Yo estoy iluminado” ni “no lo estoy”, porque sería expresión de orgullo o una falta de humildad, evidencia de ego, y si queda marca de ego, no se logra la iluminación. La iluminación no es discriminatoria o diferente entre las distintas ramas del budismo, es la misma para los seres humanos que acceden a ella; la diferencia radica en *cómo* se alcanza y aun esto no importa, pues una vez alcanzada se borra; nadie dirá estoy iluminado porque es un efecto breve, a veces espontáneo, pero es punto álgido de la existencia.

Dice Roshi Kapleau que cualquier clase de despertar ocurre de manera abrupta, lo gradual es el entrenamiento que precede a esto. En el caso del Zen el medio es el zazen, postura de inmovilidad para la meditación. Cuando no hay entrenamiento previo

la vida del iluminado quizá no se transforme apreciablemente, ya que después no operará desde la iluminación y sólo será esta experiencia un recuerdo agradable. Aquellos que entrenan tienen una gran búsqueda en el alma, luchan contra la duda, tienen perplejidad ante lo que se ha dicho hasta en la enseñanza de Buda. El zazen es preguntarse como si la vida dependiera de esto. En el Zen los maestros estimulan este preguntarse intenso asignando un koan¹⁰, y la determinación de los alumnos a resolver “la gran masa de duda”, es porque verdaderamente esperan la autorrealización, pero las preguntas aquí no son intelectuales. El impulso determinante a “encontrar”, los lleva a resolver que pregunta y respuesta son lo mismo, unidad indivisible.

Una vez llegado al verdadero satori, no es posible mantenerse en ese estado celestial; sin embargo, la *conciencia* no se desvanece cuando se mantiene con meditación, permitiendo así vivir de acuerdo con esa visión. Kapleau nos dice que la iluminación es ver revelada la Verdadera Naturaleza, el despertar tiene lugar cuando se penetran las mentes conscientes e inconscientes. El satori lo ejemplifica con la carátula inversa de un reloj, región absoluta donde nada se puede afirmar; la carátula con sus manecillas es la región relativa espacio-tiempo. En el despertar viene la comprensión de que carátula y reverso son parte de la realidad del reloj, la mente relativa y la mente absoluta son dos aspectos de la Verdadera Naturaleza¹¹.

⁸ Keiji Nishitani, *op. cit.*, pp. 54-130.

⁹ Philip Kapleau, *Zen, su práctica en occidente*, México, Árbol Editorial, 1981, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 139-149.

¹¹ *Ibid.*, pp. 43-51.

En el Zen las palabras y conceptos no tienen importancia, más bien se evitan. Desde la mente del iluminado no existe un sentido dualístico yo-otro. "Un pájaro es un Pájaro es un PÁJARO. ¿Cuántos de ustedes comprenden esto?"¹² Dice Kapleau. En el Zen, cuando se han comprendido los significados, se desechan las palabras y se pretende conversar sin ellas. A esto va la brevedad en el haiku, al despojo ornamental, estilístico de las palabras, prescindiendo de la dualidad para evidenciar los significados. La pregunta en el haiku no espera respuesta porque es unidad misma; esa pausa tras el dístico, enfatiza la llegada del último verso que no responde, frase poética que no llega a modo de conclusión para dos premisas, no hay seguimiento lógico ni deducción, es paradoja que excita el "voy a encontrar". ¿El qué? La cara lisa del reloj universal.

Esta parte también está reforzada en la filosofía de Nishitani, no sólo como bases del budismo Zen, sino como principio del pensamiento oriental. Este filósofo, a partir de las teorías filosóficas occidentales de la existencia, explica el fundamento oriental. Nishitani dice:

Allí donde el significado es llevado hacia su extremo verdadero, se hace patente el sinsentido [...] lo que de este modo aparece como paradoja, irracionalidad o sinsentido, es verdaderamente la realidad absoluta.¹³

Al hablar del sinsentido de la vida —esta frase en el nihilismo europeo se contrapone

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ Keiji Nishitani, *op. cit.*, p. 242.

al nihilismo oriental de connotación distinta— será decir la vida misma de la verdadera vida, porque ha trascendido el significado. Y al mencionar *vida*, Nishitani aborda el tema del tiempo complejizando varios detalles teóricos; mas en este caso nos quedaremos con la idea general relacionada al haiku que manifiesta su brevedad, espontaneidad y su efecto de *instante*.

Nishitani nos dice que mediante la iluminación se niega y afirma la *finitud* —manifiesta sin fondo, infundamentada—, en ella el tiempo se lleva a su plenitud en cada instante. El conocimiento humano procede de las cosas y el orden racional que concebimos pertenece a ellas; al trascender la comprensión, las cosas se presentan en su entera realidad sin forma. Dice:

Nuestro conocer el orden racional, o logos, siempre empieza y acaba en el lugar donde las cosas hablan de sí mismas, de su propio asunto. Su punto de partida está donde las cosas se manifiestan en su propio terruño, tal como son en su mismidad. Por eso, el que las cosas sean como realmente son y que pronuncien su propio asunto son una y la misma cosa.¹⁴

En el haiku no hay más que lo enunciado, lo que se nombra *es* y no hay símbolos ocultos.

Ahora podríamos preguntarnos qué pasa con el *kigo* o motivo de estación. Se debe recordar que no todo el haiku es de experiencia mística, sin embargo el *kigo* es nombrar la cosa y quien interpreta se remite a un estado del tiempo, también a una etapa

¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

de la vida en su concepción de ser finito: de la vida a la muerte, del día a la noche, de la primavera al invierno; pero la cosa nombrada, el asunto de la cosa no es otro. El pensamiento occidental diferencia signo y significado; mientras que en el oriental, Nishitani dice que lo correlativo es koto y kokoro: *obtener la mente* (kokoro) del asunto, la palabra, la cuestión (koto). *La mente* de la palabra, no es fuera de ella ni asignada arbitrariamente, está en ella y es la verdadera naturaleza.

Este animismo sustenta que cuando *sakura* (flor de cerezo) se nombra en el haiku, se presenta en su magnitud y en todo el esplendor de la primavera; al receptor lo llevará a posicionares en un estado de calidez, rodeándose del florecimiento, sin requerir mayor descripción porque koto es la verdadera realidad. Pero si el receptor no sabe el signo o koto ¿estará negado a esta revelación? Si lo nombrado parte de una experiencia de iluminación, koto y kokoro son uno como lo dice el Sutra *Corazón de la Perfecta Sabiduría*:

La forma aquí sólo es vacío
el vacío sólo forma.
La Forma no es otra que vacío
el vacío no es otro que forma.

El sentimiento, el pensamiento, el albedrío
y la conciencia misma
son también así.¹⁵

¹⁵ Philip Kapleau, *op. cit.*, pp. 267-270.

Refuerza Nishitani que “la «intuición iluminadora» no se detiene en la mera contemplación. Forma parte de la liberación de todos los seres en el tiempo desde el sufrimiento universal del mundo. Cuando esta mente se realiza, lo hace como algo parecido a una realidad que hace a todas las cosas sean reales, como «vacuidad verdadera, ser maravilloso»...”¹⁶

La forma del haiku será vacío, la reproducción de la forma no será haiku aunque sea haiku en su forma. Su forma será finitud. ¿Dónde está en él la mente absoluta? En el *instante*. Lo inmaterial de este género poético se conserva en el instante que propicia la relación revelación-instante-destello de iluminación. Las palabras o cosas nombradas, la métrica, el tiempo en que se da la pausa, la organización de las frases declarativas o interrogativas son la presencia material del haiku.

En Gaston Bachelard encontramos que el tiempo es realidad afianzada al instante y suspendido en la nada. El tiempo limitado al instante aísla al que lo percibe llevándole a romper con el pasado. El tiempo renace cuando muere, es violencia creadora. El instante tiene por efecto la conciencia de soledad e incertidumbre provocando la ruptura del ser que está en el presente, poniendo a prueba el terreno de la realidad para abandonar el recuerdo, confrontando el estar aquí. El instante que escapa es la muerte misma sin grados, por ser pasado y porvenir en unidad. El tiempo es discontinuo desde la percepción del instante y la duración es fini-

¹⁶ Keiji Nishitani, *op. cit.*, p. 245.

ta llevada al nivel de la conciencia, atributo de lo carnal; mientras el instante es cesura en el tiempo y en él se tiene la sensación de existir, "la duración está hecha de instantes sin duración, como la recta de puntos sin dimensión"¹⁷.

Para sentir el instante no se requiere tener clara la conciencia como acto, los episodios sensoriales que surgen como efectos de la duración, instintivamente rechazan la razón. Desde la óptica de Bachelard, la vida no es contemplación pasiva, su comprensión va más allá de la práctica misma. "Sólo la pereza es duradera, el acto es instantáneo. ¿Cómo no decir entonces que, recíprocamente, lo instantáneo es acto? Tómese una idea pobre, estréchesele en un instante e iluminará el espíritu."¹⁸ Como un accidente en la duración del movimiento o la inmovilidad, la disposición lineal del instante es un artificio de la imaginación, se fija en la memoria prolongándole y llenándose de fantasmas, añadiendo experiencias fuera del instante mismo, que es más una experiencia despreocupada donde el ser se sintetiza: "Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don de un instante."¹⁹ Bachelard explica que el pasado o el porvenir no conciernen al ser, son polos vacíos ya que la carga temporal se contempla en el instante carente de la dualidad *antes* o *después*, se mantiene sin directriz homogenizando el tiempo con una esencia simple, pulcra; y

nos afirma lo revisado anteriormente con el Roshi Kapleau y el filósofo Nishitani: la conciencia apresada en una meditación solitaria posee la inmovilidad del instante asilado.

Aprehender el instante es el obsequio del hajjin que se ha preparado ejercitando la meditación, no a modo de contemplación externa sino emitiendo la presencia de la realidad a partir de su propia introspección; purificando su mente nos comparte la mente de la cosa real en el tiempo presente, que existe sólo en el instante aislado, como lo hemos leído con Bachelard, que además habla de la síntesis expresada en el lenguaje poético: atributo que propicia el instante complejo donde el tiempo no se permite compás; lleno de simultaneidades, desplazándose verticalmente, subiendo o bajando en ambivalencia; lo cual produce un tiempo para el instante que rompe con los marcos vitales de la duración. Dice Bachelard, en su ideal, que la poesía es metafísica instantánea, visión del universo; sigue el tiempo de la vida inmortalizándola. En la poesía el principio de simultaneidad da al ser discontinuo la conquista de la unidad. Esto mismo provoca el haiku, uniendo dos experiencias: la de iluminación en el hajjín, la de revelación en el receptor.

¹⁷ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2002, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

Bibliografía

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, FCE, 2002.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.

Kapleau, Philip, *Zen, su práctica en occidente*, México, Árbol Editorial, 1981.

Nishitani, Keiji, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999.

Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés, historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1994.

Ueda, Shizuteru, *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2004.

Sendas de Oku, el camino y la metamorfosis de un poeta

LIZETH NÉSTOR ARRIOLA | ESTUDIANTE DEL DOCTORADO EN HUMANIDADES,
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Resumen

El presente trabajo se basa en la implementación del cronotopo bajtiniano del camino del héroe, con su respectiva metamorfosis, en la obra *Sendas de Oku*, del poeta japonés Matsuo Bashō. En tanto que obra autobiográfica, y en vista de que el protagonista es el propio autor, en el presente ensayo se observó la posibilidad de rebasar los límites del texto y abordar la realidad histórica del poeta como parte de la realidad del personaje viajero en la obra que se ha estudiado, para lo cual llevó a cabo una revisión tanto de la biografía del poeta como de los elementos que constituyen la parte más importante de su obra.

Abstract

The present work is based on the implementation of the Bakhtinian chronotope of the hero's path, with its respective metamorphosis, in the work *Sendas de Oku*, by the Japanese poet Matsuo Bashō. As an autobiographical work, and in view of the fact that the protagonist is the author himself, in this essay the possibility of exceeding the limits of the text and addressing the historical reality of the poet as part of the reality of the traveling character in the work was observed and which has been studied, for which he carried out a review of both the biography of the poet and the elements that constitute the most important part of his work.

Palabras clave: *Sendas de Oku*, cronotopo, haiku de Bashō, metamorfosis del héroe.

Key words: *Oku paths*, chronotope, Bashō haiku, hero metamorphosis.

Para citar este artículo: Néstor Arriola, Lizeth, “*Sendas de Oku*, el camino y la metamorfosis de un poeta”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Acapotzalco, pp. 47-58.

Justificación

Matsuo Bashō es uno de los poetas japoneses que más aportaciones ha hecho a la literatura universal. Su obra ha sido ampliamente traducida y abordada en numerosos estudios sin que por ello se haya dado a su trabajo la difusión que merece. El trabajo que presento, aunque pequeño en extensión, constituye un intento por abordar su obra autobiográfica sin desprenderla de la realidad histórica y social que rodeaba la vida del autor, elementos indispensables para entender su obra.

Marco teórico

Para llevar a cabo el presente trabajo se ha echado mano de la noción de *cronotopo* de Mijail Bajtín, cuya definición es la que sigue: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”¹. De acuerdo con esta acepción, es posible encontrar diversos cronotopos en la novela, por lo cual es necesario definir desde el principio qué es lo que se busca. Para *Sendas de Oku*, he decidido enfocarme en el cronotopo del camino, aunado al cronotopo de la metamorfosis del héroe. Sin embargo, debo señalar que al tratarse de una obra autobiográfica, he decidido caer en la tentación de rebasar el espacio de lo narrado en el diario de viaje, para abordar el camino del autor y su metamorfosis en tanto que protagonista que continúa con su historia, más allá de lo que está contenido en el relato. Entiendo que un análisis tal puede resultar problemático si no se cuentan con las herramientas necesarias, o se cuenta con ellas pero no se tiene el conocimiento suficiente para su feliz implementación, por lo que este texto se presenta como un primer intento aproximativo.

¹ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

Sendero de las profundidades

Sendas de Oku es un relato de viaje que funciona como un escaparate de poemas. Fue escrito en la segunda mitad del siglo xvii por el haijin, o poeta escritor de haiku, Matsuo Bashō, quien es considerado uno de los más grandes poetas del Japón. El nombre original de esta obra es *Oku no Hosomichi*, que se traduce como “Sendero de las profundidades”, en alusión a las tierras profundas del territorio del norte japonés, sin descartar las profundidades de la propia personalidad del autor, quien consideraba que un verdadero poeta era también un caminante.

La obra continúa la tradición de los primeros monogatari, en los que la historia que se narra sirve de marco para la presentación de un poema. En *Oku no Hosomichi*, sin embargo, lo que se narra son las observaciones que el poeta hace con respecto a lo que encuentra a cada paso en una ruta planeada mucho tiempo atrás, al igual que su incontenible deseo de partida, los lugares de gran tradición, los grandes castillos de antaño, ahora derruidos, los templos y lugares santos, las pequeñas campiñas y los detalles de la naturaleza que se convirtieron en motivos fundamentales del folclor de las personas con las que llega a tener contacto a lo largo del camino. Algunos pasos evocan el llanto, otros la alegría, y otros más la admiración en una historia en la cual sólo el dolor físico o la tormenta pueden detener el avance del poeta y su acompañante, pero no las evocaciones, cuya cantidad es tal que sólo un asiduo lector de la historia y la literatura del Japón podría entender sin ayuda

de los traductores. A este punto me referiré en seguida.

Oku no Hosomichi fue traducido al español en 1956 por el diplomático japonés Eikichi Hayashiya a petición del poeta Octavio Paz. La interacción entre ambos dio lugar a la gran cantidad de notas a pie de página que aparece en este libro denominado en México *Sendas de Oku*. Estas notas aclaratorias, las ubicadas al pie, me hacen pensar en el concepto de dialogismo de Mijail Bajtín. Si bien es cierto que la postura de Matsuo Bashō en su relato de viaje es más contemplativa que crítica o dialógica, he decidido abordar el tema de manera muy breve antes de entrar de lleno al tema de este ensayo.

Un diálogo con los maestros

El personaje principal de este relato es el autor, quien plasma sus sentimientos, emociones, preocupaciones, y todo cuanto le sorprende, le conmueve y le aqueja a lo largo del viaje. De vez en cuando anota algún haiku, tanka o renga escritos por las personas que encuentra en el camino, por su compañero de viaje, o por él mismo. De este modo, no hay espacio u oportunidad para escuchar otras veces a lo largo de la lectura. Sin embargo, esta obra goza de una particularidad muy importante: *Oku no Hosomichi* es una obra en japonés, escrita por un poeta japonés, y que está llena de referencias a la cultura japonesa, que sólo pueden entender quienes comparten esa cultura. *Sendas de Oku*, en cambio, es una de las muchas traducciones de ese texto, con cierta cantidad de notas a pie de página que facilitan su

lectura. Esas notas están ahí precisamente para aquellos que carecemos del acervo cultural que la obra requiere, y es a ese acervo al que quiero hacer referencia por medio de la palabra *dialogismo*. Bajtín señala que las relaciones dialógicas se establecen a nivel extralingüístico, pero no pueden separarse de la lengua.² Más adelante afirma:

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones.³

Cada paso durante el viaje, cada paisaje y experiencia, entran en diálogo con el acervo cultural del poeta, quien de pronto es capaz de dar una referencia tras otra sin que nosotros, como lectores ajenos a su cultura, seamos capaces de comprender lo que el autor dice. Sirva el siguiente ejemplo para explicar este punto:

...penetré en un bosque de pinos adonde no llegaba ni una brizna de sol, paraje que llaman "Penumbra de árboles", tan húmedo por el rocío de la arboleda que dio lugar a aquella poesía que comienza: "¡Ea, los guardias! ¡Su sombrero!"⁴

² Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988, p. 255.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Seix Barral, 1981, p. 58.

Un lector japonés puede conocer el poema al que el autor hace referencia, pero un extranjero necesita más información. Por ello el traductor Eikichi Hayashiya y el poeta Octavio Paz añadieron las notas que esclarecerían las incógnitas que pudieran surgir a lo largo de la lectura de este poemario. En la nota al pie correspondiente al fragmento anterior se puede leer:

Poema anónimo de la antología Kokinshu:

*¡Ea, los guardias!
Decidle al amo
que se ponga el sombrero:
rocío en Migayino,
¡chubasco y no rocío!*

La antología a la que hace referencia, *Kokinshuu* o *Kokin Wakashuu* ("Antología de poemas antiguos y modernos") data del año 905 y es ampliamente conocida por los japoneses, no sólo porque se enseña en las escuelas, sino porque la tradición permite a los poetas demostrar su ingenio aprendiendo poemas antiguos para después actualizarlos con alguna variación jocosa. Esta costumbre no se asume como plagio, y hay textos que son verdaderas actualizaciones de obras conocidas por todos. Esto es posible porque se considera que una persona culta reconocerá el poema original a través de la variación y aplaudirá la innovación si el poeta que ha decidido experimentar ha sabido jugar hábilmente. A este respecto bien vale la pena traer un fragmento de Bajtín que indica que

las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas [...] deben encarnarse, es decir,

han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser discurso, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese.⁵

Es decir, debe haber una actualización. Otro ejemplo del diálogo existente entre Matsuo Basho y sus antecesores se descubre en el siguiente texto:

Como apenas si pasa gente por esos senderos, veredas para cazadores y leñadores, nos extraviamos, confundimos el camino y sin quererlo llegamos al puerto de Ishinomaki. Desde allí se ve, al otro lado del mar, el monte Kinkazan, del que un antiguo poeta dijo: "el monte donde florece el oro..."⁶

Como lectores, podemos desconocer al poeta del que hace referencia el autor, por ello Octavio Paz agrega la siguiente información a pie de página:

Yakamochi Ohtomo (718-745) que felicita en su poema al emperador Shomu (720-749), con motivo del primer hallazgo de oro en ese lugar:

*Para honrar
la Era Imperial,
en el Este,
en un monte de Michinoku,
florece el oro.*

Kinkazan quiere decir Monte de las Flores de Oro.

De este modo, los traductores acercan al lector el contenido del poema y las causas que promovieron su creación, información que el autor japonés tenía en mente al traer una línea del poema a su diario.

Reitero: *Sendas de Oku*, o mejor: *Oku no Hosomichi* es una obra que se mantiene en constante diálogo con los poetas de antaño y el lector que cuenta con las referencias indispensables para su comprensión. Para los demás está la nota al pie, la aclaración que el traductor amablemente decidió incluir para que sus lectores pudiéramos tener acceso, si no a toda la belleza del texto, por lo menos a una parte importante de su contenido.

La biografía

De acuerdo a la nota biográfica en la edición de Seix Barral (1981) para *Sendas de Oku*, la cual se presenta sin firma, Matsuo Bashō nació en 1644. Pertenecía a una familia de samurai y comenzó su servicio a los ocho años de edad "en calidad de compañero de estudios del joven heredero Yoshitada", con quien se supone que habría estudiado el arte del renga, que consiste en encadenar un tanka a otro, ejercicio que requiere buena memoria, creatividad y conocimiento no sólo de las formas, sino también de los contenidos a través de la historia de la literatura del Japón. Debido a su formación, debía haber conocido también las doctrinas de Confucio y el código de honor de los samurai.

Por su parte, Fernando Rodríguez-Izquierdo señala que el joven Yoshitada murió en 1667, por lo que Bashō se encontró sin señor al cual servir a los veintitrés años de edad, lo cual le permitió abandonar la fortaleza y

⁵ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 257.

⁶ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 65.

comenzar sus estudios literarios en las ciudades de Kyoto y Edo, esta última la actual Tokyo. Sus estudios incluyeron a los clásicos japoneses, los clásicos chinos, y las doctrinas Zen.⁷ Con el paso del tiempo, y tras varios viajes de contacto con la naturaleza, Basho se convirtió en un gran autor de haiku, un haijin, y expresó su voluntad de contener en una forma poética tan pequeña, y de tan poca importancia como lo era en aquel tiempo, una pizca de todo el universo, puesto que

para Basho, tanto el cambio como la permanencia tenían que estar presentes en su *haikú*. En algunos de sus mejores poemas encontramos presentes esos elementos [...] como expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno.⁸

El camino...

Sendas de Oku es el diario de un viaje que se inició en la primavera de 1689. Se trata de una historia que transcurre en el Japón feudal, en una época denominada "Genroku", la de las grandes guerras, en la que los ciclos agrícolas marcaban el ritmo de la vida en los asentamientos humanos. El poeta inicia su obra de la siguiente manera:

Los meses y los días son viajeros de la eternidad.
El año que se va y el que viene también son via-

jeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace mucho, como girón de nube arrastrado por el viento, me turbaban pensamientos de vagabundeo.⁹

Las palabras del poeta tienen como referencia un tiempo marcado por los ciclos de la naturaleza más que por las necesidades humanas y la adaptación a las actividades cotidianas del grupo social de pertenencia, un detalle extraño si se considera que las ciudades comenzaban a formarse y el comercio adquiriría importancia, modificando los ritmos de vida de sus habitantes. Matsuo Bashō vivía en la ciudad, en donde se dedicaba a dar clases y los poetas acudían a formarse bajo su sombra. "Mientras todos los seres vivos pueden ser caracterizados por los ritmos biológicos que los componen, únicamente los seres humanos imponen un sentido social del tiempo sobre los relojes biológicos con los que han nacido.¹⁰ Sin embargo, la obra inicia con la sustracción del poeta de la normalidad de su existencia. A partir de este punto se puede considerar que algo hay de extraño en este viaje. Joseph Campbell explica la salida de manera esclarecedora cuando señala: "La llamada podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa."¹¹

⁹ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 37.

¹⁰ Jesús Octavio Elizondo Martínez, *La escuela de comunicación de Toronto*, México, Siglo XXI, 2009, p. 74.

¹¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2001, p. 54.

Es en este punto en el que es necesario tener presente al autor como personaje de una autobiografía que se percibe como una obra fiel a la realidad, y comprender que se trata de un creador de haiku para el cual los viajes y el contacto continuo con la naturaleza eran parte importante del proceso creativo. Aunado a esto, el hecho de que se tratara de un estudioso y practicante del budismo Zen nos convence de que su estado anímico implicaba algo más que un simple viaje. Para abordar este punto recurriré a un haiku escrito tres años antes de su salida:

Furuike ya
Kawasu tobikomu
mizu no oto.

Este haiku escrito en 1686 fue el que dio fama a Bashō y atrajo a decenas de poetas que buscaban aprender de él. En 1957, Eikichi Hayashiya, el traductor de *Sendas de Oku*, hizo una primera traducción que entregó a Octavio Paz, quien publicó el siguiente poema:

Un viejo estanque:
Salta una rana ¡zas!
Chapalateo.

Quince años más tarde, en 1972, el japonólogo, escritor y poeta Fernando Rodríguez-Izquierdo lo tradujo de esta forma:

Un viejo estanque;
Al zambullirse una rana,
Ruido de agua.

En esta versión se impone la sobriedad del poema original. A diferencia de la traducción de Paz, ésta intenta denotar el carácter trascendente del poema de Basho. Una tercera versión es la de Fernando García Gutiérrez, profesor de arte y literatura japonesas en la universidad de Sophia, en Tokyo, de la cual no he logrado obtener la fecha.

En el estanque viejo
una rana salta
rompiendo el agua.

Por motivos de la traducción se ha dejado de lado la métrica original, formada por cinco, siete y cinco sílabas. No obstante, el sentido original se ha conservado tanto como ha sido posible. Una traducción libre sería esta:

Un viejo estanque;
Salta una rana,
El sonido del agua.

Esta última traducción fue elaborada línea por línea, sin mayor artificio que el conocimiento de los ideogramas kanji y el significado de los sonidos que éstos denotan. Es esta carencia de artificio y la vuelta a las palabras y las frases sencillas lo que hace de esta versión lo más cercano al sentido que el poeta deseó imprimir a su poema.

Al analizar el contenido, se observa que el primer verso proporciona el elemento eterno del poema, esto es, el estanque en el cual las aguas se mantienen quietas, suspendidas del tiempo. El salto de la rana es un elemento en movimiento, un instante, el que Paz quiso representar con la palabra “¡zas!”. El

movimiento de la rana rompe la quietud del estanque, produce una perturbación que se pierde poco a poco hasta que al final sólo queda "El sonido del agua", presentado en el tercer verso. De acuerdo con Keene, "el elemento eterno es la percepción de la verdad, tema de innumerables poemas japoneses; lo nuevo que trae Basho consiste en utilizar el movimiento de la rana en vez de su agradable canto, trillada idea poética de los poetas anteriores"¹². Sin embargo, ¿qué sucede si la percepción de la verdad no es el tema del poema? El estanque podría interpretarse como la historia, o el universo, en los cuales confluye la existencia humana como un instante que golpea la eternidad, y del cual no queda más que un recuerdo: el sonido del golpe que se pierde poco a poco.

Una vez más apelo a la simplicidad porque eso fue lo que Bashō proclamó con su obra:

Simplicity is an even more important factor in haiku. In Shinto there is no reference to a future life, nor is there a sense of sin, a sense of the guilty past, once purification is performed. And this purification is a physical, not a moral or spiritual one.¹³

Este aire de religiosidad en el que lo más importante es el ahora, contribuye a fomentar la idea de que los viajes que Matsuo Bashō llevó a cabo tenían el sentido de una

peregrinación¹⁴. Así lo confirman las siguientes líneas de *Sendas de Oku*:

Todo lo que veía me invitaba al viaje; tan poseído estaba por los dioses que no podía dominar mis pensamientos; los espíritus del camino me hacían señas y no podía fijar mi mente ni ocuparme en nada. Remendé mis pantalones rotos, cambié las cintas a mi sombrero de paja y unté moka quemada en mis piernas, para fortalecerlas. La idea de la luna en la isla de Matsushima llenaba todas mis horas.¹⁵

Más adelante se observa que el cuerpo del poeta ha envejecido, que no soporta las dolencias, y sin embargo se obliga a continuar a pesar del temor de no volver a ver a aquellos que lo están despidiendo quizá para siempre. Las palabras que Campbell escribió a propósito del retorno del héroe describen lo que para Basho constituye la salida, el inicio de la jornada es ya un momento de apoteosis:

El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego, a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerrequisito al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (uni-ficación).¹⁶

¹² Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 351.

¹³ R. H. Blyth, *Haiku*, vol. 1, Eastern Culture, Tokyo, The Hokuseido Press, 1990, p. 151.

¹⁴ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, p. 62.

¹⁵ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 37.

¹⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 217.

Eso que Campbell llama reconciliación, en Bashō es la aceptación de su deseo: abandonar el hogar seguro para recorrer los caminos llenos de bandidos y peligros que desconoce, pero que está seguro que debe enfrentar. El poeta reconoce y aborda la imperiosa necesidad de abandonarse a esos “espíritus del camino” que no lo dejan en paz.

De acuerdo con el cronotopo bajtiniano, cada paso en el viaje contribuye a una nueva imagen del viajero. Se presenta entonces la evolución del poeta, quien al verse libre comienza a sentir con mayor intensidad todo lo que hay de sagrado a su alrededor. Así es como se presenta la metamorfosis del héroe, el que desde un principio se observa dispuesto a encontrarse con lo desconocido. De este modo, el poeta toma la actitud de los peregrinos budistas, evidente al final del primer día de su largo viaje, cuando señala con profundo desapego:

Para viajar debería bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje limpio; el pensamiento, tinta y pinceles. Y los regalos que no se puedan rehusar... Las dádivas estorban a los viajeros.¹⁷

Mijaíl Bajtín señalaba:

La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial

real, es decir, con las peregrinaciones. En ellas se presenta la metáfora del ‘camino de la vida’.

Y a pesar de su corta extensión, *Sendas de Oku* también se constituye como una metáfora de la vida, en la que el lector puede encontrar momentos de duda, peligro, descanso, felicidad y la agonía representada en el dolor físico que el protagonista sufre de manera constante. A este respecto, Bajtín afirma que el camino no es solamente un camino, de manera que la elección del camino significa la elección del camino que se tomará en la vida. Del mismo modo una encrucijada no es simplemente una bifurcación, es un punto crucial, un momento decisivo en la historia del protagonista.¹⁸ Bashō cuenta en uno de sus pasajes:

En esta región, atrás del templo del Risco entre las Nubes, perdida en la montaña, se encuentra la ermita del Venerable Buccho. Una vez él me dijo que había escrito sobre la roca, con carbón de pino, esto:

*Mi choza de paja:
ancho y largo
menos de cinco shaku
¡Qué carga poseerla!
Pero la lluvia...*

Para ver lo que quedase de la cabaña me dirigí al templo. Algunas gentes, la mayoría jóvenes, vinieron a ofrecerse como guías. Conversando animadamente y sin darnos cuenta llegamos a la falda de la montaña. La espesura era impenetrable y sólo se veían a lo lejos los distintos

¹⁷ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 39.

¹⁸ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 273.

senderos del valle; pinos y cedros negros; el musgo goteaba agua y estaba frío aún en el cielo del Cuarto Mes. Tras de contemplar los Ríos Panoramas, cruzamos el puente y pasamos el Pórtico... pero ¿dónde estaban las ruinas de la ermita de Buccho? Al fin, trepando la montaña por detrás del templo, descubrimos frente a una cueva una pequeña choza colgada sobre la roca. Sentí como si me encontrase en presencia de la Puerta de la Muerte del Gran Bonzo Myo o de la Celda de Piedra del Maestro Houn.

En este pasaje, de enorme tristeza para el poeta, se percibe la cercanía de la muerte rodeada de una rara intemporalidad. Rara porque sabemos en qué siglo se ubica la obra y en qué lugar porque el autor ha compartido esos datos con sus lectores, y aun así las historias que cuenta y las referencias de los traductores, permiten al lector sustraerse del tiempo histórico tanto como el poeta para gozar de un tiempo que se percibe como mítico. Tal como señala Bajtín, el poeta es capaz de sustraerse de la existencia corriente, participa, pero sólo desde fuera, y observa el flujo de la vida.¹⁹

El final del viaje. Regreso a casa

El cronotopo del camino obliga a que exista una situación de retorno una vez que el personaje ha evolucionado.²⁰ El caso de Bashō es extraordinario ya que, como se observó antes, la evolución inicia desde el momento de la partida, o mucho antes, como lo demuestra el haiku del estanque antiguo. La

metamorfosis esperada es pues la aceptación de lo evidente, el momento del completo desapego y la iluminación.

El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis)...²¹

Es esta apoteosis lo que define el camino de Bashō.

Retomando el relato, sí hay un retorno, pero contrario a lo que podría esperarse, no es el protagonista el que regresa a casa, sino que sus amigos corren a encontrarse con él en la provincia de Mino:

Su regocijo al verme era como el de aquellos que se encuentran en presencia de un resucitado. Llegó el seis del Noveno Mes y aunque todavía no me recuperaba del cansancio del viaje, como quería estar en Ise para presenciar el traslado del Gran Santuario, me embarqué otra vez:

*De la almeja
se separan las valvas;
hacia Futami voy
con el otoño.*²²

Así es como termina *Sendas de Oku*, con un haiku que habla de separarse de los amigos, y el entusiasmo del viaje que está por emprender. Por supuesto, la biografía del poeta no termina de esta forma. Ya teníamos al héroe mitológico que es atraído a

¹⁹ *Ibid.*, p. 274.

²⁰ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

²¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 223.

²² Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 95

la aventura, deberíamos tener también el trabajo final, que es el regreso.²³ Pero al escarbar en la historia de este poeta, lo que podemos encontrar es una leyenda. Murió en 1694, en uno de sus viajes. Su agotamiento era evidente, por lo que sus discípulos y amigos le rogaban que escribiera su haiku de despedida, a lo que él respondió:

No hay ningún verso en toda mi vida que no sea mi poema de despedida, cualquier verso que yo haya compuesto en los últimos años puede ser mi poema de despedida.²⁴

Sin embargo, el poema del estanque antiguo fue el más importante para él, porque a través de él definió su estilo y escribió miles de versos con la misma actitud. Para las letras japonesas, Matsuo Bashō es importante porque transformó el sentido del haiku, volviéndolo trascendente, pero conservando el lenguaje desenfadado y coloquial instaurado por la escuela de Danrin, a la que él perteneció en su juventud.²⁵

Conclusiones

Entre los cronotopos que Bajtín menciona en sus obras se encuentran el de la biografía, el del camino y el de la metamorfosis. Pude haber tomado el que corresponde a la biografía para abordar esta obra, sin embargo creo que me habría visto obligada a

limitarme a analizar el diario de viaje. Opté por el cronotopo del camino porque me permitió distanciarme tanto de la obra como del autor y jugar un poco con la realidad y la ficción. Del mismo modo, me permitió abordar la cuestión de la iluminación búdica como algo real, por lo menos como parte de la verosimilitud de la obra.

A manera de conclusión, creo que se puede profundizar un poco más. En lo que se refiere al dialogismo, podría recurrir a la definición de cita, incluso se podría hacer un análisis comparativo entre las notas al pie de página de diversas traducciones y el resultado no sería nada desdeñable. Por supuesto, no era ese el objetivo de este ensayo, y llevar a cabo un análisis se resolvería en la elaboración de un ensayo muy diferente a este, sin embargo es una idea que surgió a partir de este primer trabajo y que puede rendir resultados interesantes.

En lo que se refiere a la iluminación de Matsuo Bashō, que espero haber representado de manera clara a través del haiku del estanque, sería interesante revisar qué dicen al respecto los teóricos japoneses. Por lo demás, el presente trabajo me ha permitido darme cuenta de que, efectivamente, en la construcción de una obra pueden confluír diversos cronotopos, unos de manera más evidente que otros.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988.
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

²³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 223.

²⁴ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, p. 82.

²⁵ Héctor Ramírez Gómez, "Influencia de Oriente en la poesía de José Juan Tablada", *Poligramas*, núm. 21, junio 2004.

- Basho, Matsuo, *Sendas de Oku*, Seix Barral, 1981.
- Blyth, R.H., *Haiku*, vol. 1, Eastern Culture, Tokyo, The Hokuseido Press, 1990.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2001.
- Elizondo Martínez, Jesús Octavio, *La escuela de comunicación de Toronto*, México, Siglo XXI, 2009.
- Keene, Donald, *La literatura japonesa*, México, FCE, 1956.
- Ramírez Gómez, Héctor, "Influencia de Oriente en la poesía de José Juan Tablada", *Polígramas*, núm. 21, junio 2004.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés Historia y traducción*, Madrid, Ediciones Hyperión, 1999.

Poesía silenciosa, poesía del instante

FERNANDA SAAVEDRA | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen

El vínculo entre el dibujo y el lenguaje se ha concretado con la escritura. A partir del desarrollo de ese gesto de trazar, marcar, incidir, y de dar a esas marcas significados lingüísticos, es que la escritura ha sido posible. La escritura como un gesto creador tiene una relación aún más estrecha con el dibujo gracias a la caligrafía. Así, la escritura china, el haiku y el haiga japonés se muestran como ejemplos precisos de la unión de esas expresiones, pues en ellas subyace una totalidad universal en la que no hay separación y división del ser humano con el universo vivo y del humano mismo. Por tanto, no se trata de una relación meramente formal, ese vínculo es en esencia un encuentro entre materia y espíritu.

Abstract

The link between drawing and language has been concretized with writing. From the development of that gesture of tracing, marking, influencing, and giving those marks linguistic meanings, it is that writing has been possible. Writing as a creative gesture has an even closer relationship with drawing thanks to calligraphy. Thus, the Chinese writing, the haiku and the Japanese haiga are shown as precise examples of the union of these expressions, since they underlie a universal totality in which there is no separation and division of the human being with the living universe and the human himself. Therefore, it is not a purely formal relationship, that link is essentially an encounter between matter and spirit.

Palabras clave: dibujo, poesía, haiku, haiga, escritura, gestualidad, caligrafía, naturaleza, poética creación.

Key words: drawing, poetry, haiku, haiga, writing, gestures, calligraphy, nature, poetic creation.

Para citar este artículo: Saavedra, Fernanda, "Poesía silenciosa, poesía del instante", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 59-65.

Basta una línea. En ella puede caber el universo entero o, al menos, unos gramos de sentido. Una línea sugiere otra línea, una dirección, una forma, un espacio, un tiempo, un movimiento o un ritmo. El trazo de una línea es una posibilidad en el espacio: puede ser el inicio de un dibujo, de una escritura o, mejor dicho, de un gesto poético e, incluso, el origen de una cosmovisión. Para los chinos, por ejemplo, el trazo base inicial de su sistema de escritura es una línea horizontal que une, pero separa, a la vez, el cielo y la tierra:

El primer ideograma consta de un solo trazo horizontal. Es, sin duda, el más importante de los trazos básicos, y se puede considerar como "el trazo inicial" de la escritura china. Según la interpretación tradicional, su trazo es un acto que separa (y por lo mismo une) el cielo y la tierra. Por eso el carácter —significa a la vez "uno" y "unidad originaria".¹

En el origen de los tiempos, cuando el ser humano se puso de pie, todo su cuerpo, todo su ser, fue impulsado a configurarse humano. Habrá sido el gesto primero producir un sonido verbal cargado de un significado, marcar una huella en la tierra y luego borrarla, danzar junto a las olas del mar... no lo sabemos a ciencia exacta, pero ello carece de importancia. Lo que sí, es que ese primer gesto tuvo que ser de la misma naturaleza que su origen: un impulso creador, poético, potencia creativa. En su estado más puro, más primitivo y natural, la acción humana es creativa y, más bien, cabría pensar en su materialización como un gesto que involucró la totalidad de esas facultades que recién estaban despertando, sin distinción y separación entre ellas, es decir, fue un gesto que realizó con el cuerpo entero: "Global heart, instead of individual mind, as the basis for shared vision and action."²

A partir, pues, del gesto creador, el impulso del dibujo me parece tan natural como lo es el impulso del habla, pero, aún más, existe una cercanía inherente entre el dibujo y el lenguaje que tuvo, formalmente, su punto de encuentro con la escritura que, según los historiadores, ocurrió hacia el año 3300

¹ François Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2006, p. 14.

² Kazuaki Tanahashi, *Brush mind*, Berkeley, Parallax Press, 1998, p. 36.

a. c., y tuvo lugar en Mesopotamia³. Ése es el común acuerdo, en cuanto a los factores necesarios para que el ser humano crease la escritura, es decir, un sistema de signos lingüísticos y la facultad manual y de representación gráfica.

En un texto sobre la materialidad de la escritura, se menciona sobre las características necesarias para el acto de escribir de acuerdo con Vilém Flusser:

[...] se necesitan factores como la superficie, un instrumento, signos, convenciones, reglas, sistemas, un mensaje y la propia escritura para escribir. Añade la propia escritura como factor porque la contempla como “un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él”.⁴

La escritura como un movimiento del cuerpo nos permite mirar el cuerpo humano en su unidad total y no fragmentado, y con ello a las facultades que lo conforman. No es que sean una misma y no haya diferenciación entre ellas, sí la hay, pero no están separadas ni tienen jerarquías. Para explicar esta contradicción, hemos visto ya, el pueblo chino nos proporciona diversos ejemplos. Y es precisamente su sistema de escritura una muestra transparente y natural del intersticio entre el dibujo y el lenguaje escrito pues, por

antonomasia, atesora, implícita y explícitamente, esa comunión primitiva del ser en todas sus expresiones y manifestaciones:

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre los sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial.⁵



Imagen de longgu.

Fotografía tomada de: <<https://confuciomag.com/escritura-jiagu-impacto-historia>>

³ Jesús Tusón, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997, p. 11.

⁴ Vilém Flusser, cit. por. Rodrigo Mora, “Fragmentarios: Apuntes sobre la superficie”, <https://revpalabras.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepML_Jj68-YLBmUUhUAB7KmhMcO290qmPcsqST2bwJeyJT8>.

⁵ Francois Cheng, *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, p. 11.

La esencia de la escritura china se encuentra, al igual que muchas manifestaciones artísticas y culturales, impregnada del aliento vital o *qi*. De esta manera y regidas por el Hálito, las artes se encuentran íntimamente unidas. Tal es el caso de la pintura, la poesía y la caligrafía: “En la tradición china, la pintura se llama *wu-sheng-shi*, ‘poesía silenciosa’, y ambas artes pertenecen a un mismo orden.”⁶ Varios son los factores que hacen que éstas tres artes tengan una relación tan estrecha; sin embargo, la caligrafía es la que amalgama a las otras dos, es decir, esa forma de escritura estética. Así, la escritura caligráfica de la poesía china era un ejercicio en el que se requería mucha práctica. Sus cualidades formales y los materiales usados para ejecutarla son un flujo natural hacia la pintura, o viceversa. Las distintas expresiones artísticas se entrecruzan y se extienden en sus dimensiones, por ejemplo, la poesía adquiere una dimensión espaciotemporal visual y gestual, un movimiento del cuerpo que queda registrado en el papel:

Este sistema de escritura –y la concepción del signo sobre la cual estriba– condicionaron en China un dilatado conjunto de prácticas significantes, entre las cuales se cuentan –además de la poesía– la caligrafía, la pintura, los mitos y, en cierta medida, la música. La influencia de un lenguaje concebido ya no como un sistema denotativo que “describe” el mundo, sino como una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significancia, es en ello decisiva. No sólo porque la escritura sea el ve-

hículo de todas estas prácticas, sino sobre todo porque ella es el modelo que obra en el proceso que las constituye como sistemas. Orientadas por la escritura ideográfica y determinadas por ella, poesía, caligrafía, pintura, música y mitos forman una red semiótica a la vez compleja y unida, que obedece al mismo proceso de simbolización y a ciertas reglas de oposición fundamentales. No se puede uno proponer el estudio del lenguaje de una de esas prácticas sin referirse a los vínculos que la unen con las demás y con un pensamiento estético general. En China, las artes no están divididas en compartimentos: un artista se dedica a la práctica triple poesía-caligrafía-pintura como a un arte completo en el que se ejercen todas las dimensiones de su ser: canto lineal y figuración espacial, gestos de encantamiento y palabras visualizadas.⁷

La escritura para los chinos es, en esencia, una forma de vincularse con el universo vivo, no se trata sólo de una representación gráfica de la lengua hablada, como lo menciona Cheng, sino de “un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo”⁸. Y esta relación unificadora, y en oposición a la vez, permite que cada una de estas artes sea autónoma pero que vaya más allá de los límites comunes. El espacio para el lenguaje poético toma una forma plástica y visual que en cuanto tal dota de sus significados la dimensión espacial.

En la tradición del Zen, el arte ha sido utilizado como una herramienta de entre-

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

namiento. Así pues, la ardua práctica caligráfica de los monjes afinaba sus habilidades pictóricas:

Although they seldom had any direct training in painting, long years of calligraphic practice gave the monks enough control of brushes and ink to express themselves freely. Calligraphy was practiced by almost all leading Zen monks. With every Word in Chinese requiring a separate ideograph, there were more than fifty thousand different characters within the calligraphic repertoire, each of which could be written in five different script forms. The wide range of characters, scripts, styles of brushwork, and compositional possibilities offered an artistic medium in which the individual's expressive potential was enormous; Zen masters utilized these elements to the full.⁹

El dominio de las formas y de las herramientas resulta una base que permite, pues, moverse de un medio a otro con fluida libertad. Y el hecho de usar el mismo pincel es esencial no sólo para el arte chino sino también para el japonés. Así como los chinos nombraron al dibujo *wu-sheng-shi*, "poesía silenciosa", para el pueblo japonés, en su lengua, el verbo pintar y escribir son el mismo *kaku* y escribir, de hecho, en cierta época era "pintar trazos"¹⁰. Tal es el caso del haiku y el haiga.

⁹ Stephen Addis, *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Editorial Kairós, 2008, p. 2.

¹⁰ Haya, Haiku-dô. *El haiku como camino espiritual*, 32. Vicente Haya (comp.), *Haikus japoneses de vuelo mágico*, Barcelona, Editorial Azul, 2005, p. 32.

La palabra *haiga* viene del término haiku. *Hai* hace referencia a *haiku* más el sufijo *ga* que significa "pintar", de manera que literalmente puede traducirse como "pintura-haiku"¹¹. Muchos poetas de haiku, Yosa Buson, por ejemplo, además de escribir poesía, asimismo, pintaban. Estos dibujos o pinturas hacían parte del haiku muchas veces. No como una ilustración del poema sino como un elemento dador de sentido que, además, sin duda, se encuentra ligado a la expresión escrita por la caligrafía:

It may seem odd to admire and study paintings that were not created primarily by painters, because in our own society we have honored the work of the finest professional artists almost to the exclusion of any others. In Japan, this has not been so, in part because the close union of poetry, calligraphy, and painting. All three are created with the same tools of brush, paper, and ink by artists to whom poetic vision was paramount. The integration of the arts has been taken much further in Asia than the West, and in Japan the depth of artistic spirit is considered more important than matters of training or technique [...].

In a fine haiga, the poem does not just explain the painting, nor does the painting merely illustrate the poem. Instead, they add layers of meaning to each other. This form of aesthetics derives from the nature of haiku itself as a poetic medium developed in Japan over the past five hundred years. An abbreviated form of poetry

¹¹ Stephen Addis, *Haiga. Takebe Sôchô and the haiku-painting tradition*, Virginia, Marsh Art Gallery, University of Richmond, 1995, p. 8.

that evokes more than it directly states, haiku opens the door to reader's own perception. Similarly, haiku-painting does not present elaborate images, but rather suggests shapes and forms to be completed in the viewer's imagination.¹²

La naturaleza gestual, breve y sintética del haiku la posee también el haiga, es por ello que este tipo de pinturas casi siempre son monocromáticas, pues en el arte Zen el negro es un color que se usa para hacer referencia a las no categorías, lo que permite que, como menciona Addis, el espectador complete la imagen, por decirlo así. Aquí me interesa mencionar una relación no tan obvia, quizá, del dibujo y la escritura en este tipo de poesía. Y es que, así como en su manifestación plástica y visual la expresión de la caligrafía tiende a ser tan suelta y gestual como los dibujos (o pinturas, haigas) y, viceversa, los dibujos asimismo llegan a ser tan sintéticos y simples que pueden tomar la apariencia de un carácter, en el imaginario, un plano "virtual", por decirlo de algún modo: el haiku dispara una imagen que, además, puede despertar otras sensaciones como olores, sabores y sonidos, es muchas veces una experiencia sinestésica:

Rojo sobre rojo:
con el vapor que emana de la tierra
¿cómo corren las libélulas!
Anónimo



The mountain
no deer's cry has reached
is still Green

Nakagawa Otsuyu,
also known as Bakurin (1675-1739)

Deer

Ink on paper, 10 7/8 x 14 3/4 inches

Beckett Collection

El dibujo y el lenguaje poético se entretajan gracias a la escritura, que media entre dos lenguajes aparentemente diferentes y hasta opuestos, porque al dibujo le atañe dejar una huella que puede permanecer o no, y a las palabras se las lleva el viento: ¿Qué es la escritura? ¿Es sólo una forma de representación del lenguaje? ¿Es sólo un no desvanecerse en el aire de las palabras? Y como medio visual, como gesto gráfico, ¿cuál es su relación con el dibujo? ¿Es la escritura otra forma de dibujar? ¿Otra forma de gesticular el cuerpo?

¹² *Ibid.*, p. 7.



Fernanda Saavedra
Viejas escrituras, 2019
 Fotografía de escritura de polvo con el dedo

Bibliografía

- Addis, Stephen, *HAIGA. Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition*, Virginia, Marsh Art Gallery, University of Richmond, 1995.
- , *The art of Zen. Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1989.
- Cheng, François, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Editorial Siruela.
- , *Vacío y plenitud*, Madrid, Editorial Siruela, 2013.
- , *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Editorial Siruela, 2007.
- , *La escritura poética china, seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2006.
- Flusser, Vilém, *apud* Rodrigo Mora, "Fragmentarios: Apuntes sobre la superficie", <https://revpalabrerias.com/2019/06/10/fragmentarios-apunte-sobre-la-superficie-por-rodrigo-mora/?fbclid=IwAR24pr1uHN37nepMI_Jj68-YL-BmUhUAB7KmhMcO29OqmPcsgST2bwJeyJT8>.
- Haya, Vicente (comp.), *Haikus japoneses de vuelo mágico*, Barcelona, Editorial Azul, 2005.
- , *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Editorial Kairós, 2008.
- Tanahashi, Kazuaki, *Brush mind*, Berkeley, Parallax Press, 1998.
- Tusón, Jesús, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997.

El haiku en el colegio Chuo Gakuen y la enseñanza transcultural

IVONNE MURILLO, EZEQUIEL MALDONADO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En el presente reportaje se destaca la presencia del haiku en Japón y su práctica ancestral, su enseñanza particular en México, en escuelas como Chuo Gakuen, no obstante que el haiku es una forma poética japonesa. En su enseñanza se combinan aspectos verbales con visuales, su escritura y los dibujos infantiles. En la entrevista, Amelia Kayo Matsubara destaca la importancia de Japan Airlines, JAL, como promotora y difusora de esta expresión poética en todo el mundo.

Abstract

This report highlights the presence of haiku in Japan and its ancient practice, as well as its particular teaching in Mexico in schools such as Chuo Gakuen. Haiku is the Japanese poetic form par excellence. The teaching of hiku combines verbal aspects with visuals, writing and children's drawings. In interview with Kayo Matsubara, she points out the valuable role of Japan Airlines as a promoter and diffuser of this poetic expression.

Palabras clave: Kayo Matsubara, haiku-Japan Airlines, haiku-niños, Chuo Gakuen.

Key words: Kayo Matsubara, haiku-Japan Airlines, haiku-children, Chuo Gakuen

Para citar este artículo: Murillo, Ivonne y Ezequiel Maldonado, "El haiku en el colegio Chuo Gakuen y la enseñanza transcultural", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 67-76.

El 25 de septiembre de 2019, Amelia Kayo Matsubara nos concedió una entrevista a Ivonne Murillo y a Ezequiel Maldonado para nuestra revista *Tema y Variaciones de Literatura*. En la conversación, menciona un acontecimiento primordial en México referido al aprendizaje del haiku en niños japoneses y mexicanos. Si bien habló de diversos temas, ése fue nuestro interés principal, ya que niños participantes en los concursos de Japan Airlines sobre esta forma poética de origen japonés leerán sus haikus en el Encuentro “Instante suspendido. Haiku: poética y transculturación”, a celebrarse en la UAM Azcapotzalco.

Amelia Kayo Matsubara Oda se graduó como bióloga en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido presidenta de la generación de la Preparatoria 2. Es perito traductor del japonés al español. Fue estudiante en la escuela Chuo Gakuen y actualmente es la directora. Este colegio inicia con niños japoneses y posteriormente incorpora a niños mexicanos. Es uno de los más antiguos en México pues inicia sus labores en 1944, casi al final de la Segunda Guerra Mundial. En 2009, el emperador del Japón condecora a la maestra Kayo por su excelente labor en pro del idioma y la cultura japonesas, con la Orden del Sol Naciente con Rayos Dorados y Roseta; recibe dicha condecoración de manos del embajador de Japón en México. Amelia Kayo Matsubara logra de manera espléndida conjugar dos culturas: la japonesa y la mexicana. En ese terreno, ha logrado una verdadera hazaña: conciliar la tradición de sus mayores, el Oriente, y la modernidad de Occidente; un Occidente, el mexicano, que aún se debate,

gracias a nuestra cultura indígena, entre una *modernidad* y una tradición vigentes.

Presencia del haiku en la cultura japonesa y en el mundo

Ésta es una tradición definitivamente muy importante –nos dice Amelia Kayo Matsubara Oda–, puesto que se dice que inició en el periodo del shogunato¹, por 1192. Japón estaba en un periodo muy cerrado, desde mediados del siglo xvii hasta más o menos finales de la era Meiji² en el siglo xix. Es decir, estuvo muy aislado: las tradiciones que tenía desde antes, difícilmente las podía perder, no eran definitivas. Japón se ha caracterizado por ser muy diferente, por tener una cultura muy distante de la occidental. Precisamente por eso empezó a abrirse al mundo exterior, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Fue cuando los gobernantes dijeron: “Tenemos que renacer, tenemos que crecer, tenemos que abrirnos al mundo exterior.” Pero siempre luchando por conservar sus tradiciones. Entonces, este significado se basa en la palabra *giri*, término que significa estar agradecido. Es algo que caracteriza a las tradiciones. Les hablamos de valores

¹ Shogunato, bakufu japonés o shōgunshoku, gobierno del shogun, o dictadura militar en Japón de 1192 hasta 1867. Vid. <<https://www.britannica.com/topic/shogunate>>.

² “El llamado impacto occidental constituyó una de las principales causas de la abolición del shogunato y la restauración Meiji del año 1868, que llevó a la restauración de la autoridad imperial y fue el factor decisivo que impulsó a los japoneses a iniciar un proceso de modernización.” Beasley, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Barcelona, Montaner y Simón, 1995.

como: ser honrados, ser cumplidos y sobre todo anteponer la obligación a la diversión, antes que cualquier otra cosa. Por eso es tradición también del Japón el que una persona se prepare, que entre a una compañía, y de hecho pasar a formar parte de esa empresa le ofrece una lealtad, ya casi de por vida. En Japón no es muy bien visto que una persona trabaje en un lugar, se cambie a otro y luego a otro más, porque eso quiere decir que no pudo cumplir su papel. O sea, el significado de tradición en el Japón es fundamental.

Haiku, tradición y presencia en la modernidad

Éste es un tema muy complejo —repone con un gesto reflexivo Kayo Matsubara—. Muchos de los jóvenes actuales han perdido ya varias tradiciones; aunque las costumbres, las tradiciones no se mantengan, ellos siempre tienen algo en su interior que por naturaleza logran conservar. Es más, a nosotros que somos segunda o tercera generación —mi padre perteneció a la era Meiji—, siempre nos decían: “Hay tradiciones que hay que conservar.” En esta escuela las hemos conservado mes con mes: hay tradiciones de enero o febrero o de marzo, de cada mes. Yo he visto que, por ejemplo, hemos cambiado de personal docente. Vienen profesores jóvenes muy capacitados, muy entrenados para dar clase del idioma japonés a extranjeros; luego se asombran y dicen: “¡Ay, caray, ni en Japón mantienen estas tradiciones!” Entonces, muchos de ellos expresan: “¡Yo no sabía esto!” Otros dicen: “¡Ay, estoy recordando mi primaria!” Las tradiciones, quiera que no, se siguen manteniendo en las escuelas, en

los kindergarden. Sin embargo, cualquier japonés, por naturaleza, uno sabe que puede confiar en él. O sea, por lo menos a los que han venido aquí a nuestra escuela, que no saben mucho de costumbres o de tradiciones. Pero si nos dicen una cosa, sabemos que no están mintiendo. Si se comprometen a algo, sabemos que lo van a hacer. Entonces, como dicen las personas mayores, se han perdido tradiciones. Pero ¡ay! ¿cómo decir? El centro, la esencia primordial de un japonés es ser honesto, cumplido, trabajador ¿sí?, entonces, sí es un poco complicado. En la modernidad se ha perdido mucho. Se han perdido valores también. Antes se decía que los japoneses tenían diez valores fundamentales, entre ellos la lealtad. Ahora se dice no, no están los diez, pero por lo menos está el *giri*, al que se suman: el honor, el deber, la obligación. Las personas un poco mayores que yo se quejan mucho de la pérdida de tradición en Japón. Pero si ustedes van a allá, van a ver muchos festivales. Es algo que también a veces critican, porque muchas de las tradiciones se han vuelto ya comerciales. Entonces dicen: “¡Ah, bueno, ya se va a celebrar el Año Nuevo!” Y sí, es la mayor tradición del Japón. Después, en febrero, se ahuyentan a los espíritus malignos. Hacen muchos recuercitos, variados adornos, y dicen que se ha comercializado. Antes, esta tradición era para pedir a los espíritus por una buena cosecha, para ahuyentar los malos espíritus, los malos pensamientos de uno mismo. Aquí en la escuela, por ejemplo, a los niños les decimos: ¿cuáles son tus propósitos?, ¿qué es lo que quieres que salga de ti?, y entonces ellos responden: “Ya no quiero ser flojo, quiero hacer mis tareas.” Todo

a diferentes niveles. En efecto, está el peligro de que se pierdan muchas tradiciones conforme avance la modernidad del país...

El haiku como práctica ancestral: conservación y enseñanza

Se le ha dado mucha importancia al haiku. Por un tiempo estuvo relegado solamente a los nobles o a los poetas, o personas muy en contacto con la naturaleza. Sí, antes se decía que era solamente para la nobleza y por mucho tiempo esto estuvo, no olvidado, sí lo tenían muy presente. A partir del año 2012, me parece, fue que empezaron a retomar el haiku como parte importante del programa educativo. No tiene mucho que se imparte entre los niños, por decirlo así, en el programa de la primaria. Al respecto, les comento sobre Japan Airlines, JAL: se preocupa mucho por la conservación de estas tradiciones, por el arte, por la difusión de la cultura. JAL cada dos años impulsa el concurso de haiku para niños, no solo en Japón, sino en todo el mundo. Entonces el haiku, en mi muy personal manera de apreciar, es muy importante: pone en contacto al estudioso, ya sea niño, adolescente, adulto, lo vincula con la naturaleza. El haiku, en sí, debe expresar básicamente algo natural, algo que vio o que está viendo y que siente. O sea, el haiku es, desde luego, la métrica, las sílabas. Sí es un poema muy corto, pero con sustancia. Y no es cualquier poema, no tiene que llevar rima, pero sí debe tener un sentimiento o un pensamiento.

Entonces, lo relacionan mucho con las cuatro estaciones o con la naturaleza, con la vida o con un momento que pasó o que está

pasando la persona que lo escribe. Un instante, un sentimiento, algo muy importante para ella, lo plasma en un haiku. Entonces, esto les da sensibilidad a los niños. Yo tengo treinta y tres años aquí en la escuela, como maestra, veintiocho como directora. En los primeros años yo me preocupaba mucho por la lectura, la escritura, el manejo de los *kanjis*, que son signos ideográficos que se utilizan en la escritura del japonés; pero un día me enteré del concurso de haiku. Hay una ciudad en Japón que se llama Matoshi, que nos invitaba a tener un intercambio de estudiantes; participaban sus escuelas con nuestro colegio.

Por varios años, enviamos dibujos y mensajes. Entonces JAL nos invitó al concurso. Nos invitó a participar escribiendo un haiku con ilustración. A mí se me hizo bastante novedoso. Yo había leído los haikus de Bashō. Uno conoce ese tipo de poesía y últimamente ya se le da mucha difusión a este excelente escritor. Yo no sabía que también para los niños hubiera haiku y fuimos de los primeros, verdaderos pioneros, nuestra escuela y otras dos escuelas aquí en México.

Fue difícil explicarle a los niños pues nos preguntaban: ¿qué es el haiku? Pues mira, cinco, siete y cinco. Unos querían escribir sobre sus juguetes, otros se apenaban; no *sensei*, maestro, mejor yo no. Les preguntaban los papás ¿quieren participar? Cómo explicarles si ni yo misma sabía a ciencia cierta el manejo de esta forma poética; yo los había leído, pero no sabía bien cómo enseñarles a escribirla. Entonces nos dieron un folleto: *Cómo hacer un haiku*. Éste es del 2012, justamente cuando empezaron a introducir el haiku en la niñez. Era importante entender

que no es poesía de adultos; se puede ir practicando, es posible ir sintiendo la poesía desde niños.

Y aquí en México, pues era muy, muy difícil. Me di cuenta de que JAL lo estaba promoviendo a nivel mundial, y nos mandó este folleto donde viene perfectamente bien explicado en español. Después les dije a los niños: bueno, aunque no rime, ustedes platiquen de lo que quieran, les decía yo. Pero no es así, aquí en nuestra escuela no tenemos cursos sobre haiku. Sin embargo, cuando se viene el concurso, sí les damos su clase especial; citamos a los papás, les preguntamos ¿quién quiere participar? Se trata de esto, les mostramos los libros.

Lo más maravilloso para los niños es que no sólo plasman su idea, su sentir o su pensamiento, sino que lo iluminan, lo ilustran, y algo que también a mí se me hizo maravilloso es que el haiku tiene que llevar las sílabas en el idioma natal y después JAL se encarga de traducirlo al japonés. Al momento de traducir, desde luego, ya no son cinco, siete, cinco, pero traducen la esencia y después de esto, lo promueven y más que nada lo traducen en el idioma que se considera universal: el inglés. Por ejemplo, un haiku de aquí lo escriben en japonés y en español, pues sí, muy bien, pero hay países que no dominan ninguno de estos dos idiomas. Entonces, a mí esta acción de JAL se me hace increíble, muy buena, muy interesante. Participamos el año pasado, en diciembre de 2017, que salió la convocatoria.

Fomento de la escritura en las escuelas

Exactamente, eso se ha perdido [el fomento a la lectura], y se ha perdido también el hábito de la misma, aunque más que nada de la escritura. Con la modernidad y sus secuelas, ya los chicos no escriben prosa y mucho menos poesía. Yo recuerdo que cuando nosotros estábamos en la escuela nos dejaban como tarea hacer una poesía con tal tema. Y lo hacíamos, incluso en la secundaria llegamos a tener concursos de poemas.

La enseñanza del haiku entre niños mexicanos

Hay que promover la enseñanza del haiku. Pero también es comprensible que, sin la enseñanza adecuada del propio idioma nacional, será difícil que se quiera inculcar algo más. Yo creo que entre los niños mexicanos —continúa Kayo Matsubara, con su voz afable— la práctica del haiku está en pañales, está empezando. Tal vez en escuelas como el Liceo Mexicano Japonés, que tiene ambas culturas, sería interesante ver si lo introducen o cómo lo enseñan. Sí, bien, ahora está Cristina Rascón, quien le ha dedicado mucho a la enseñanza del haiku para niños y a su divulgación.

Recepción del haiku, una expresión japonesa

Aquí, a los niños no se les hace raro que les pidamos que hagan un haiku porque, de hecho vienen a estudiar el idioma japonés. Entonces, uno de los trabajos en los grupos

avanzados es escribir un poema. Ustedes saben muy bien que en Japón se maneja mucho la poesía y las descripciones o escritos, que dejan de tarea en vacaciones de verano o de invierno. Consiste en hacer una narración de las vacaciones y nos dicen: tres hojas cuadriculadas. Nos explican, y luego hay concurso sobre esto. Nosotros, en nuestro libro del 50 aniversario, tenemos también escritos de los niños. Cuando éramos pequeños y estudiábamos aquí, para nuestros padres era la emoción más grande recibir unos libritos que hacíamos. Los tengo en el museo de la escuela, donde cada quién escribió un poema y una narración. Para los papás, como trabajaban todo el día, era muy importante recibir ese libro y ver la expresión de sus hijos: no sólo el avance en idioma japonés, sino qué era lo que sentían, cómo lo expresaban. Nosotros a veces escribíamos un tema libre: ayer fui a casa de mi abuelita, comimos esto, comimos lo otro; pero a veces: estoy muy triste porque se murió mi gallinita que se llamaba fulanita de tal. O sea, teníamos que escribir algo en japonés con nuestro vocabulario y el tema era libre. Yo, hoy en día, todavía disfruto leer lo que escribíamos durante seis años en cada grado escolar. Nos costaba mucho trabajo, porque el idioma era muy complicado. No podíamos preguntarles, era una sorpresa para los papás y los maestros y con eso nos calificaban. Hacíamos dos veces al año esos libros. No eran haikus, pero sí nos obligaban a pensar, a expresarnos. Es algo que en nuestro momento todos odiábamos, decíamos ya se viene y tenemos que escribir. Y esto era nuestro coco.

Pero hoy yo lo aprecio como no tienen idea. Ver nuestras letras, todas chuecas, porque las escribíamos los alumnos de sexto año (nos tocaba pasar todo lo que se escribía), y los de kinder y primero hacían los dibujos. Teníamos que expresar nuestro avance en el idioma. Aquí, en Chuo Gakuen, no sólo nos enseñaban el idioma, sino que conocíamos tradiciones, costumbres, principios. Era pensar y sentir como japoneses, sin olvidar que somos mexicanos. Porque todos ya éramos nacidos aquí. Por eso, particularmente, le tengo mucho cariño a esta escuela. Cuando nos graduábamos, nuestro director nos decía: "Tienen que ser dignos representantes de los descendientes de japoneses, pero tomando la cultura de México. Nunca olviden que son descendientes de japoneses nacidos en México." Yo por muchos años se los seguí diciendo a todos los alumnos. Entonces, el haiku para mí es la sublimación de lo que nosotros estudiábamos. En ese tiempo tal vez a nuestros maestros no les daba tiempo de enseñarnos hasta ahí, hasta ese grado. Entonces yo quiero que ahora los niños sí puedan, que aprendan también a través del haiku este amor por la naturaleza, este sentir que tienen que respetar, que tienen que cuidar a la naturaleza.

Relación entre lo verbal y lo visual en el haiku

Pues esto es muy importante. Y, como les mencionaba, yo siento que JAL dio en el clavo con esto al decir hagan su haiku y plásmenlo con dibujo y expresen lo que están viendo. O sea, como son los tres sentidos:

el sentir, el ver y el escribir. Es una forma de expresión excelente. ¿Cómo expresarlo? Pues precisamente así, con colores, con un dibujo, lo que sienten, y a escribir su poema.

La manera cómo crean los niños un haiku: escritura, dibujo...

Esto es fundamental y lo deseo mencionar. De hecho, en Chuo Gakuen los niños hacen haiku con dibujos. Algunos primero escriben y otros primero dibujan. Yo les digo: es corto el tiempo que tienen aquí. Entonces cito a los papás un sábado para que puedan venir con los niños. Les explico todo el proceso, para evitar que los papás se los hagan, porque es muy dado aquí en México: les dejan una tarea a los niños y llegan con su maravilla de trabajo. Entonces yo sí les digo a los papás: no acostumbren mal a los niños, dejen que ellos se expresen. Ustedes los pueden orientar si ellos se los piden, pero no hacerles el trabajo ni decirles ponle esto o haz lo otro. Entonces, yo veía que algunos niños se ponían a escribir y otros ya lo traían escrito. ¿Lo hiciste tú o lo hizo tu papá? No, respondían, yo pregunté, pero es mi idea. Ahora es muy difícil porque participan niños desde 7 años hasta 13 ó 14. Niños de primaria y secundaria. En este último concurso no pude llevar ese control, pero confío en los papás y confió en los niños, en que lo hicieron ellos. Pero sí, es bien importante porque depende de cada pequeño.

A la pregunta de si primero dibujan o primero escriben, yo llegué a ver lo que los niños estaban escribiendo y después empezaban a dibujar, y otros empiezan a ha-

cer su dibujo: ¡ah pues sí que es un conejito! y que esto y que lo otro. Pero la mayoría primero escriben y luego dibujan. Eso me parece un punto muy interesante porque dije ¿qué es lo correcto? No se sabe, ¿no? Yo creo que, o más bien yo sentí que depende de cada persona.

Sobre el concurso de JAL, bueno... Todos los trabajos que se han hecho para el concurso, se han enviado a Japón. JAL estipula que pasan a ser de su propiedad, inclusive le comentaba al maestro Ezequiel que nosotros presentamos ocho haikus ilustrados, me parece, y solo fueron premiados tres. Nos felicitan. Hay escuelas que presentan 10, 15 hasta 20 haikus y ninguno es seleccionado. Como le digo, fueron seleccionados tres y de esos tres yo tengo las fotografías. JAL sabe que tengo las fotos porque siempre que han participado yo las tomo. Desde luego no las publicamos, pero para los alumnos y para sus papás es un gusto ver los haikus seleccionados. Ellos sí les toman foto antes de presentarlos. Sugiero enviar al lector a la página de Ganadores del Concurso JAL. Les pido que consulten la página: <<http://www.jal-foundation.or.jp/wch/15th/mexico.html>>.

El intercambio entre México y Japón, países cuya riqueza cultural es innegable, cobra particular relevancia en la labor que durante fructíferos años ha impulsado Kayo Matsubara. Nos llama particularmente la atención el trabajo que desarrolla transmitiendo, no solamente el conocimiento del idioma japonés, sino el énfasis que pone en la cimentación y fortalecimiento de valores humanos en sus jóvenes estudiantes. Esta experiencia

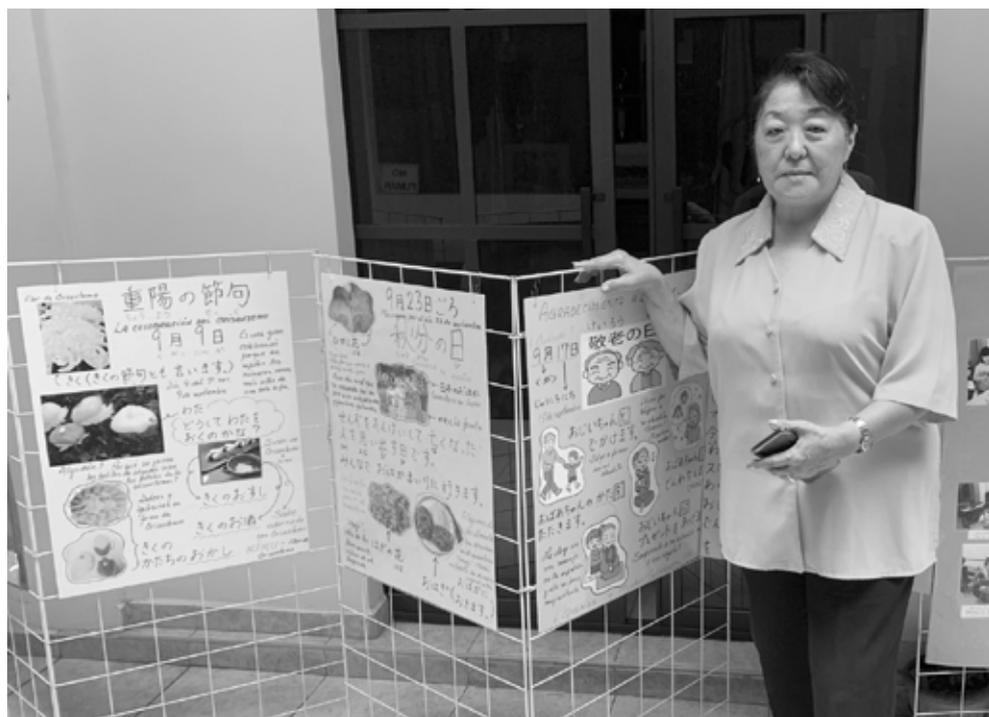
se traduce, a su vez, en la sensibilización que logra al introducirlos en la práctica del haiku a temprana edad. Esta forma poética incentiva la observación acuciosa del entorno, de la naturaleza, de la vida misma, para lograr la síntesis y la reflexión sobre lo que el joven estudiante percibe en su cotidianidad y que lo urge a plasmar, en la brevedad expresiva de 17 sílabas, su pensamiento. Más aún, la relación que existe entre lo expresado verbalmente y lo representado gráficamente propicia en los pequeños autores formas paralelas y complementarias de desarrollo de su expresión artística, dando lugar a la práctica y adopción transcultural de dos tradiciones populares de la literatura japonesa: el Haiku y el Haiga³, que cobran carta de naturalización en nuestro país, a través de la obra de estos reconocidos y premiados haijines.

Fotografías: Ivonne Murillo



³ “El arte del haiga es un estilo de pintura japonesa, a la tinta, accesible a todo el mundo. No es necesario ningún tipo de habilidad artística previa para poder realizarla. Si bien es conveniente conocer los principios básicos de la técnica de esta expresión artística, es quizás más importante acercarse al mundo poético de los haikus.” Yaura, Yukki, *Haiga*, Madrid, Ediciones Hiperion, 2005.





Haiku

muki, senryū, haiga, haibun: poesía del instante¹

Un haiku, según el canon tradicional japonés, debe contener al menos tres elementos en su forma: 1) la palabra *kigo* (palabra clave de estación), 2) el *kireji* o corte gramatical, y 3) la métrica de 5-7-5 sílabas. Si el poema carece de la palabra *kigo*, el poema se llamará *muki*: *mu* (carencia) y *ki* (*kigo*, palabra de estación). El *kireji* es el corte o pausa gramatical: dos versos están conectados gramaticalmente y uno es independiente. Diecisiete sílabas, por sí solas, no constituyen un haiku. Existen otras formas, como el *senryū*, cercano al haiku, por su carácter de construcción de imagen, pero no tiene como objetivo hablar de la naturaleza ni de las cuatro estaciones. El *senryū* habla del ser humano en convivencia con otros. Se escribe con la métrica del 5-7-5, puede o no llevar cesura y no contiene *kigo*. A la mezcla de prosa con haiku se le llama *haibun*, y a la fusión de imagen (fotografía, artes visuales, grabado, grafiti, etc.) con haiku se le llama *haiga*.

Cristina Rascón

¹ Compiladores: Alicia Cuevas, Cristina Rascón y Edgar Aguilar.

HAIKU

ACINTLALLI SUNASHI VÁZQUEZ MINOR

Las mariposas
luego de la tormenta.
Flores silvestres.

ALEJANDRO FLORES MOLINA

Frío
Se hace presente
en la agonía del año
el despiadado.

Cactus
Como al camello
poca agua te sustenta,
cuerpo espinado.

ALEJANDRO SÁNCHEZ VIGIL

Color de tordo
entre los floripondios;
luz de verano.

Caballo blanco
entre cañas y milpa
¡cómo resalta!

ALICIA CUEVAS

El agua fría
de este arroyuelo viejo
duerme a la luna.

Bajo la luna,
en voraces encuentros,
luchan las olas.

Piedras de río,
escandalosas juegan
bajo el caudal.

Ronda el otoño.
Bajo tus pies descalzos,
las hojas secas.

ÁNGELA ALDAMA

Sin luz, sin luna,
el parque citadino
se vuelve selva.

Magnolia blanca,
virgen que se sonroja
secretamente.

HAIKU

BERENICE HERNÁNDEZ ARREOLA

Viento lejano
el cielo de la noche
aguarda otoños

CARLOS SÁNCHEZ EMIR

Ocaso
El cielo sangra,
un ave se estrelló
en esta tarde.

De noche
El perro bebe
de charcos ciudadanos
trozos de luna.

Faro
Para los barcos
en el frío crepúsculo
solo una estrella

CRISTINA RASCÓN

abanico de luz
una ardilla se esconde
bajo su cola

paisaje espejo
una orquídea se abre
entre mis manos

me observo fijo
en gota de rocío
me desvanezco

CUCA SERRATOS

Chupa que chupa
la miel de las campanas
el colibrí.

canto triste
del cardenal en jaula,
eco de un llanto.

Gato de angora:
tu suavidad excelsa
nos acaricia.

HAIKU

EDUARD TARA

brisa nocturna –
el diente de león
dispersa estrellas

ELÍAS DÁVILA SILVA

Canción de un mirlo
En la charca del huerto
destella el sol.

Lluvia de ocaso
En la grieta del muro
florece un jazmín.

ELODIA CORONA

en camino húmedo
el sol muere a diario
musgo en piedra

GILBERTA MENDOZA SALAZAR

Haikus nahuas

El ahuehuate
Se yergue junto al río,
"Es desafiante".

Busco tu sombra
Mezquite dónde estás,
"Ven arrúllame".

Retiemble mi voz
Escuchen mis ancestros,
"la tierra muere".

IRMA CAMARGO

Saltan los grillos
al paso por las piedras.
Luna de octubre.

Sobre el tejado
resbalan verdes peras.
Cruje la noche.

HAIKU

IVONNE MURILLO

Tacto sutil.
En la ardiente entrega
vibra la rosa.

JADE CASTELLANOS

Cerezo en flor
tu boca y el licor
sobre la mesa.

Como los cardos
esta noche de espinas
donde naufrago.

JAIME LORENTE

El silencio-
la primera nieve cae
sobre la montaña

JASPE URIEL MARTÍNEZ GONZÁLEZ (SAKAI)

La sombra efímera
De una mariposa
¡Qué cielo azul!

Brisa otoñal
Remontan las alondras
Olas de trigo

Bajo el durazno
Veo entre brotes de flor
Surgir estrellas

JESÚS ANTONIO GONZÁLEZ GALINDO

Hierve el perfume
de bayas de pirul
sobre su sombra.

JESÚS CAMPOS SALGADO

fresca es la noche
desvelado medito
el mundo gira

ajolotito
sólo vengo a verte a ti
y tú te escondes

HAIKU

LUIS KOGA

Cetáceo

Colmado de luz
Océanos de vida
Ballena azul

Entretiempo

Cerámica celeste
Cielo de otoño
Horno viviente

LUIS TIZCAREÑO

Un jade azul
de hermosa luz andante
entre tus piernas.

Como las hojas
ya deshojadas, llueve
tu transparencia.

MANOLO MUGICA

Haikuerpos

Siembro mis dientes
en tu piel y cosecho
flores-heridas.

Guarda la flor,
en su capullo lúbrico,
la lluvia entera.

PAT SÁNCHEZ PONTI

Música de grillos
aire de fiesta
el brillo en tus ojos.

Los truenos sonando
relámpagos blancos
y esta espera.

PAULA BUSSENIERS

Frota sus patas
la perezosa mosca.
¡Zas! ¡La maté!

HAIKU

ROSA MAQUEDA

Lengua hñähñu

En flor de mayo
parpadea la tarde,
tejiendo sueños.

Ha ra mäyodɔni
ya bí tsohɔ ra ndeé
bí pe ya tähä

Entra la hierba
¡Milpas jiloteando!
Insectos zumban.

Ha rä ndäpo
¡Ya huähi bí däxi!
Yä tengodo, xá hñyxni.

En garambullos
se anidan cenzontles
todo reposa.

Ha ya 'bast'ä
bí ja ya te'ñhä
mäxoge bí ntsaya

ROXANA DÁVILA

de árbol en árbol
entre ardientes asuntos
seis periquitos

entre las nubes
y el árbol de eucalipto
la luna llena

¿son las cigarras?
escándalo estival
que espanta el sueño

apenas veo
la luz de una luciérnaga
¡qué claridad!

MUKI

ACINTLALLI SUNASHI VÁZQUEZ MINOR

Vapor de noche.
La gota sobre el vidrio
al fin se aquieta.

BERENICE HERNÁNDEZ ARREOLA

Me siento solo
debajo de aquel árbol
y me dibujo

CÉSAR LÓPEZ

Suena el aullido;
ni de comer siquiera
al perro herido.

Entre sus garras,
feliz, regala el gato
monedas pardas.

Perro con suerte;
cuando el hermano llega:
paseo y juguete.

DIANA LUCINDA GONZÁLEZ DE COSÍO

En la rendija
De tus negros ojos
¡Destello de luz!

GILBERTA MENDOZA SALAZAR

Sagradas rocas
Recuerden mis vivencias,
"Aviven mi voz".

IVONNE MURILLO

Manos videntes
en ciega auscultación:
Fugaz delirio.

Eres la sombra
que precede a la luz:
iridiscencia.

MUKI

JADE CASTELLANOS

Húmedo goce
a tus pies resplandezco
ámbar de lluvia.

JAIME LORENTE

Aún el sol
en el horizonte-
tender la ropa vieja.

JASPE URIEL MARTÍNEZ GONZÁLEZ (SAKAI)

La ropa al sol
Pinta las azoteas
De media ciudad

LUIS KOGA

Cosmos
Unidad múltiple
Espuma de sentidos
Árbol celeste

Esperanza
Entre árboles
Pálida luz que baña
A nuestras almas

MARÍA CARREÑO

El sol (se) ha puesto
La bóveda carmín
Punto y aparte

Opaco malva
Colorea el ocaso
Rara ocasión

OSCAR HERNÁNDEZ ROMERO

Nubes bajaron,
cubrieron a mi madre
del regazo a la sien.

MUKI

PAULA BUSSENIERS

Nubes y sol.
Llueven mis ojos
y llegas tú.

Linda muchacha
asoma al malecón:
un pleamar.

¿Quién más se agita
en toda la cocina?
La licuadora.

ROBERTO HERRERO LOZANO

Agua de viento
es la tierra mojada;
sopla su aliento.

GILBERTA MENDOZA SALAZAR

En tu existir
Transmite tus saberes,
"no hay límites".

LUIS TIZCAREÑO

Abre los ojos,
habla, cierra las piernas,
y parpadea.

MANOLO MUGICA

Haikuerpos

Soplo su pubis,
pido antes mi deseo,
rubio vilano.

SENRYŪ

MARCO ANTONIO MIRAMÓN VILCHIS

Chirriar de fierros:
Los columpios se mecen
Risas y gritos

Entre las varas
La pelota se poncha:
Irrumpe el llanto

VÍCTOR BAHENA

En la estación
una joven aguarda.
Los trenes pasan.

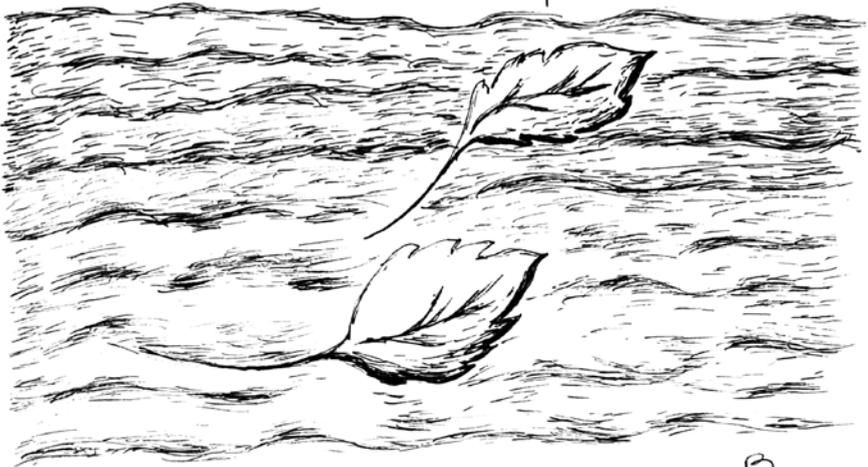
Copa de vino.
El rubor aparece
en su tez blanca.

BERTA CAROU

dos hojas secas

mariposas audaces

nadan por el río.

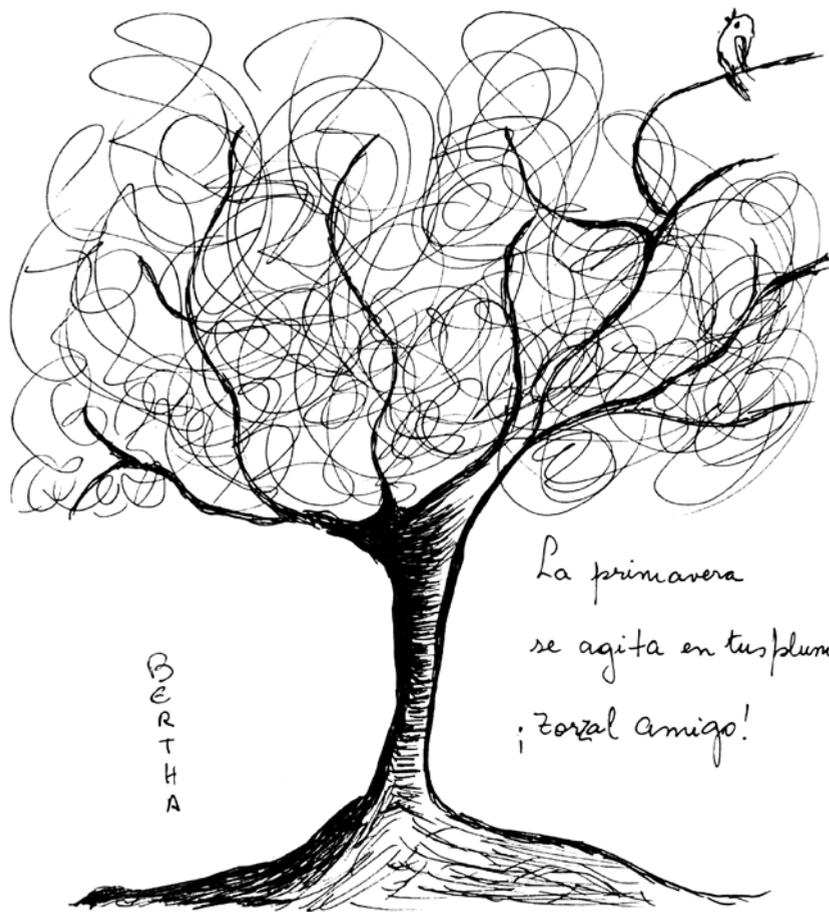


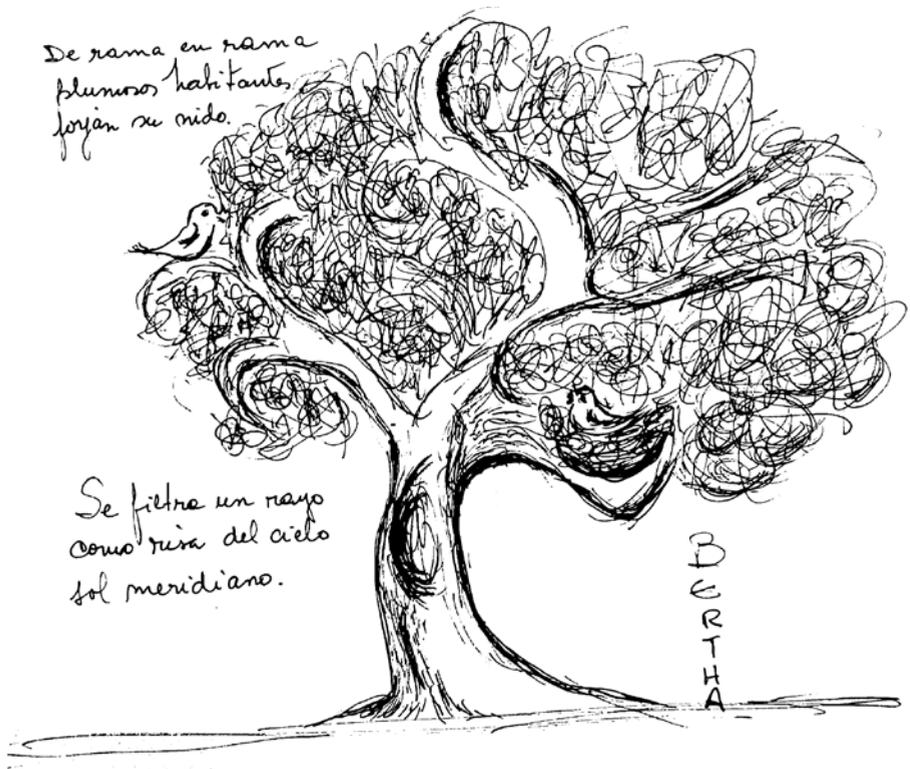
El agua las lleva

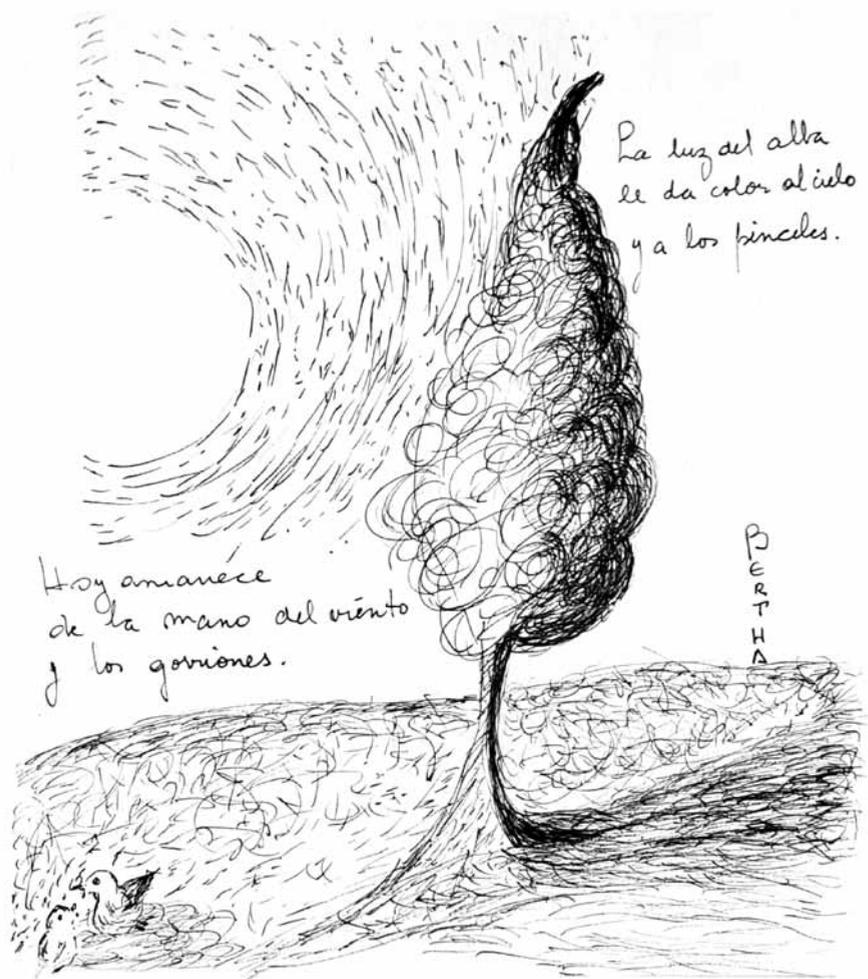
con ritmo ondulante

no vuelan, nadan.

B
E
R
T
H
A





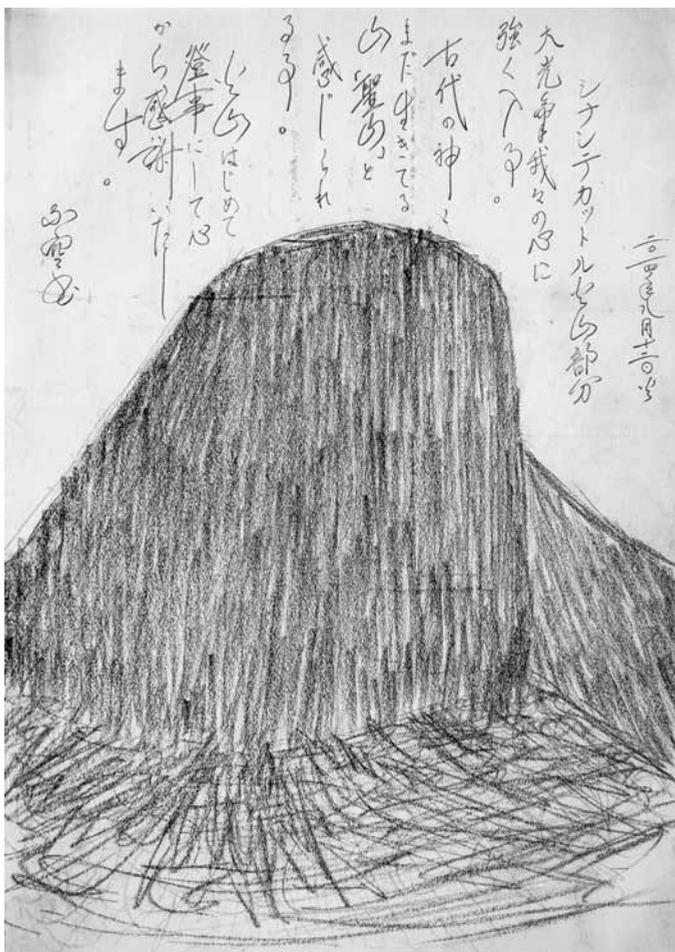


Luis Koga



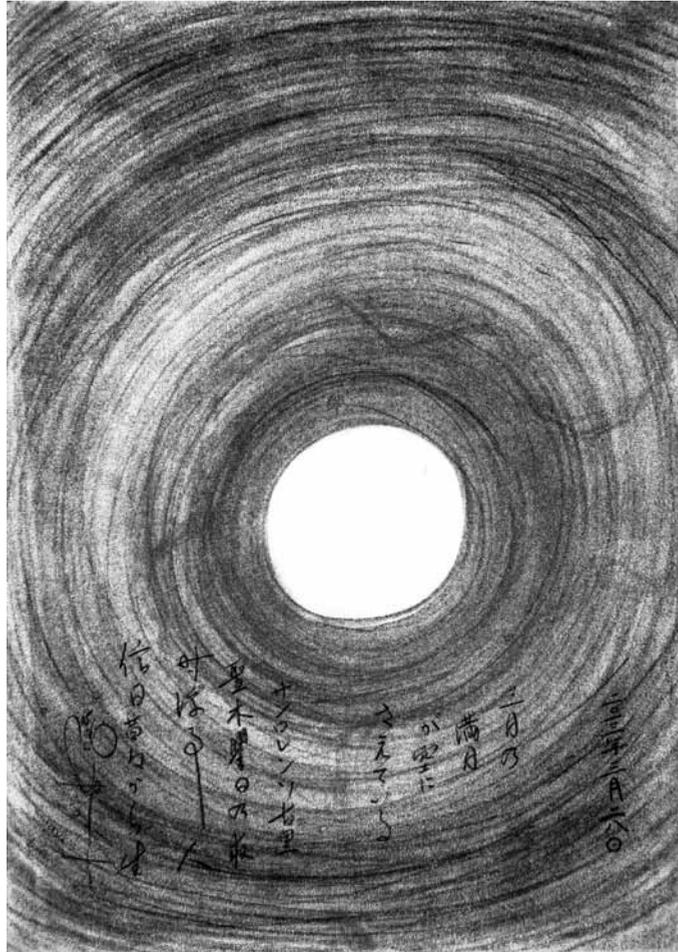
Maíz
Muestra de la
Riqueza original
Mexicana

19 de septiembre del 2012



Parte del volcan xinantecatl
Ingresa fuertemente en nuestros corazones
Gran luz y energía
Sentir la sagrada montaña
Donde aún habitan
Los dioses de la antigüedadW
De corazón
Profundo agradecimiento
Por el primer ascenso
A un volcán

12 de agosto del 2014



Parte del volcan xinantecatl
Ingresa fuertemente en nuestros corazones
Gran luz y energía
Sentir la sagrada montaña
Donde aún habitan
Los dioses de la antigüedad
De corazón
Profundo agradecimiento
Por el primer ascenso
A un volcán

12 de agosto del 2014



En medio de la milpa
Vivir en el tiempo espacio

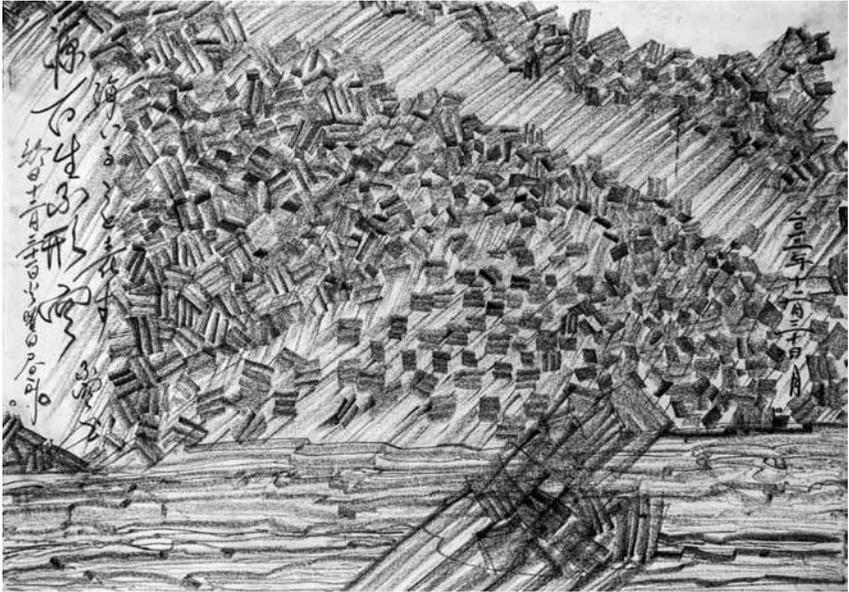
Juntos
En un corazón
Interesante humanidad
De corazón
Muchas gracias

Como acompañantes del camino
Expresa el corazón

Cuando sopla el viento
Respiramos
Seres vivos

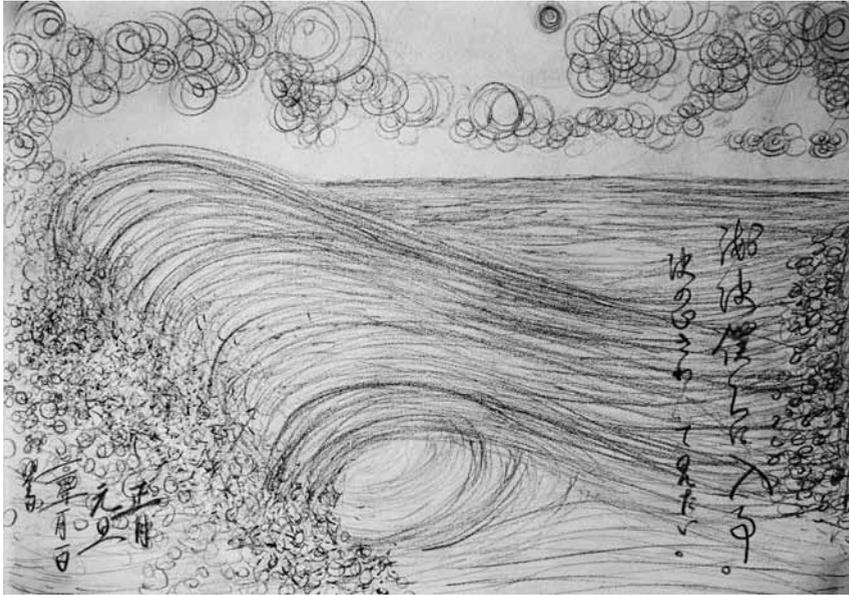
Violeta
Vladimir
Ramsés

12 de agosto del 2012



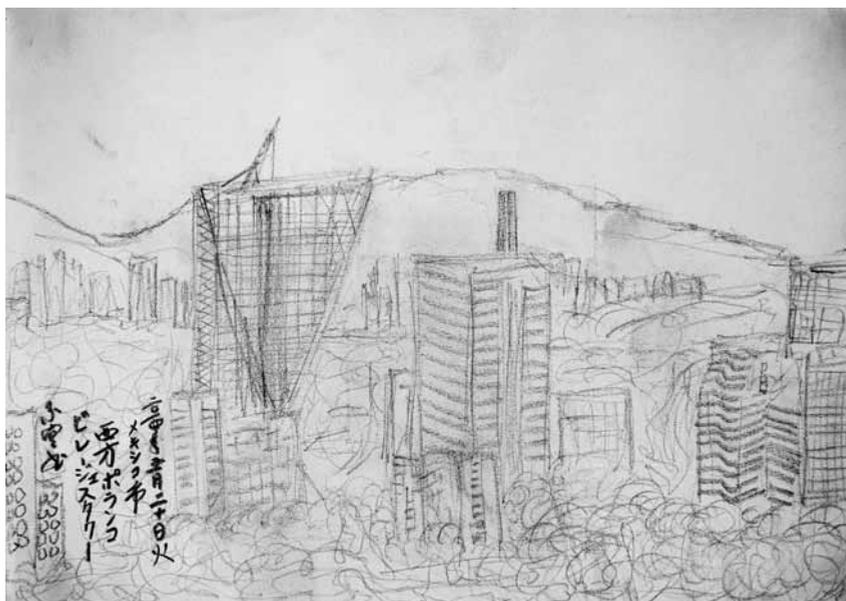
Expresa el estar en el mar
Roca original viva
Sin forma
Vacía

31 de diciembre de 2012
Al mediodía.



Ola del mar
Ingresa a
Nosotros
Quiero tocar
El corazón de
La ola

Año nuevo
1 de enero del 2014.



CDMX
Dirección oeste desde Polanco
Torre Virreyes
20 de mayo del 2014

Traducción: Luis Koga

HAIBUN

MARTHA OBREGÓN LAVÍN

Cruzamiento

Al regreso de una agotadora jornada de juglaría, por la que sólo les habían pagado con dos hogazas de pan, un chorizo y cuatro cebollas, María y Fernán atravesaban el oscuro y polvoriento camino en su añosa carreta jalada por un caballo. A su derredor sólo se abría el páramo nocturno donde la noche anterior habían experimentado una extraña desazón. De pronto, se estremecieron al percibir un trepidar lejano. El caballo paró en seco, desorbitada la mirada y con las crines erizadas porque algo descomunal se acercaba con un rumor extraño. La trepidación iba en aumento como si las montañas se desmoronaran. Entonces vieron el engendro de brillantes ojos acercándose a ellos con una velocidad desconocida. Paralizados de pavor creyeron que se les venía encima estrepitosamente.

—Son los diablos del pecado. Acórrenos, Señor —musitó María.

—Quiera Dios hacer mengua dellos e desviar esa rapiña para non rastrarnos al su caudal —exclamó Fernán.

—Salve, Sancto Señor —gimió María.

—Salve, Sancta Madre de Dios —imploraron los dos.

El monstruo pasó de largo aullando sordamente, y sólo alcanzaron a ver, a través de sus extensas entrañas iluminadas, a algunos desdichados cuyos rostros expresaban un gran vacío, mientras el viento hacía volar detritos como negras mariposas.

Túnel del tiempo:
oscuro cruzamiento
de incertidumbres.

Algunos pasajeros, cuyos rostros expresaban un gran vacío, se trasladaban en el último viaje nocturno del Metro. Elena, la conductora del convoy, bajó los párpados por un momento vencida por el cansancio, mientras el tren se iba acercando al cruce de vías donde la noche anterior había experimentado una

extraña desazón. Abrió los ojos sobresaltada al sentir la sacudida de los rieles y vio algo inconcebible a un lado del túnel: desorbitada la mirada y con las crines erizadas se hallaba paralizado un caballo que jalaba una añosa carreta. Sobre ella alcanzó a distinguir una pareja con vestimenta muy antigua, azorada, moviendo los labios como en un rezo. En segundos, la imagen se perdió en la oscuridad, mientras el viento que producía la velocidad del convoy hacía volar detritos como negras mariposas.

Él creía

Como tenía todo el tiempo para meditar, imaginaba que los pájaros eran la extensión de su cuerpo, porque cuando miraba en lontananza, donde las colinas eran azules, los gorriones que competían con sus trinos sobre él, alzaban el vuelo precisamente hacia aquella lejanía, o cuando se sentía embargado por un sentimiento de protección paternal, las pequeñas crías de sus nidos comenzaban a picotear levantando las implumes cabecitas. Siempre que percibía la humedad de una inminente tormenta, no hacía más que pensar en recoger los dedos aves de sus aladas manos y, de inmediato, llegaban las criaturas volátiles.

En fin, en todos los aconteceres cotidianos desde su incipiente crecimiento hasta ahora, en que su gran cuerpo había alcanzado una elástica dureza que mecía al vaivén de todos los vientos, experimentaba una capacidad con la cual podía sobrepasar esa quietud que los hombres atribuían a su naturaleza.

Pero la tarde en que una espesa nube oscurecida lanzó un fuego ensordecedor quemando todo su cuerpo, ya no pudo recuperar a sus pequeñas extremidades. Estaba cercenado, amputado y su invalidez lo había sumido en una fuerte depresión que duró cerca de un año. Sólo crujía rumiando su desventura por no poder llorar. Hasta que una mañana vio venir a unos seres menuditos que se acercaban, no sabía si rodando o saltando, entre la llanura. No eran pájaros, aunque gritaban muy parecido a ellos; lo sabía porque no llegaron del aire y por ningún lado se les veían plumas ni alas ni pico. De pronto, lo invadió de nuevo la alegría de saberse completo: los niños se subieron a él y colgaron del único brazo que le quedaba un columpio. Entonces experimentó la felicidad que ya no esperaba, entonces supo que los pájaros no eran parte de su cuerpo y entendió cabalmente su esencia protectora de la vida de los seres inocentes.

Muertas sus frondas,
la vida floreciente
lo mece ahora.

mayo de 2015

Hacia una teoría transcultural de la literatura

ADOLFO COLOMBRES | NARRADOR Y ENSAYISTA ARGENTINO

Resumen

En este ensayo se proponen las líneas generales en que se debe basar una teoría transcultural de la literatura, la cual debe partir del principio de que la oralidad y la escritura se influyen mutuamente. El lenguaje es la matriz de toda producción simbólica y de las diferencias, por lo que determinar lo que es o no "literatura" no debe pasar por el logocentrismo occidental. Es necesario recuperar las otras literaturas, hasta hoy negadas.

Abstract

This paper proposes the general lines on which a transcultural theory of literature should be based, which should start from the principle that orality and writing influence each other. Language is the matrix of all symbolic production and differences, so determining what is or not "literature" should not go through Western logocentrism. It is necessary to recover the other literatures, until today denied.

Palabras clave: oralidad y escritura, palabra viva, literatura folklórica, literatura popular, reculturación.

Key words: orality and writing, living word, folk literature, popular literature, reculturation.

Para citar este artículo: Colombres, Adolfo, "Hacia una teoría transcultural de la literatura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 111-121.

Al concebir este texto, me animaba el propósito de trabajar en una antropología de la literatura, en la que reuniría al escritor que siempre fui por vocación y el antropólogo que devine sin proponérmelo ni asmirlo del todo. Se trataba, una vez más, de teorizar sobre la cultura, aunque guiado ahora por la conciencia de que ésta, como bien señalaba Bajtín, es en definitiva un fenómeno de lenguaje, porque el objeto estético crece en las fronteras de la palabra o del lenguaje en tanto tal¹. Es que el lenguaje no se limita a comunicar, sino que crea o constituye el conocimiento del mundo, lo que llamamos realidad. Añade George Steiner que el lenguaje es el misterio que define al hombre, ya que en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única². Una vez sumergido en el tema, comprendí que no bastaba con una mirada antropológica, pues aunque ella predominase, se tornaba preciso incorporar también la de otras disciplinas, como la filosofía, la sociología, la lingüística, la semiología, la teoría del arte y, por cierto, la historia y la crítica literarias, sin las cuales no sería posible crear una ciencia de la literatura que en verdad fuera universal y profunda, es decir, que no se quedara en el mero juego de las analogías propio de la literatura comparada, la que por haber descartado en su misma base metodológica (definida en 1951 por Marius F. Guyard) los contextos sociales y las situaciones de dominación, no logró resultados reveladores. Por otra parte, esta última se movió casi siempre en el ámbito de las literaturas reconocidas de Occidente, sin intentar un abordaje serio de la alteridad. La teoría a proponer debía comenzar descartando la actual concepción –cuya pretendida universalidad estuvo desde un principio al servicio de una hegemonía–, para abrirse luego sin prejuicios hacia otras literaturas escritas, y sobre todo a la oralidad, lo que implicaba fundarse ya en la palabra y no en la escritura, en el lenguaje en sí antes que en el texto impreso. El desafío pasaba entonces por construir un sistema comprensivo de todos los sistemas, y basados tanto en la escritura como en la oralidad. Tal sistema debía establecer relaciones simétricas (es decir, no jerarquizadas), y no entender la diversidad como una simple yuxtaposición conformista y despreocupada de lo diferente, sino como un esfuerzo real por establecer un diálogo enriquecedor entre las prácticas que lo conforman. Al fin de cuentas, los poetas y narradores orales recibieron siempre influencias estilísticas y ejes temáticos del ámbito de la escritura, así como esta los recibió de la oralidad, en un intercambio por lo común fecundo. No obstante, persiste el prejuicio logocéntrico tanto en los es-

¹ Mijail Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 57 y 62.

² George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990, p. 18.

pecialistas como entre todos aquellos que se nutrieron en la concepción occidental, apoyada en la falsa creencia de que toda civilización digna de tal debe estar basada en algún tipo de escritura.

Es que una verdadera ciencia de la literatura debe encararse como un serio intento de ahondar sin mistificaciones en la alteridad. Quizás convenga traer aquí a colación que la historia de la cultura que intenta Foucault (arqueología del saber) se reduce en definitiva a la historia de las formas de alteridad que la cultura ha producido, y también, se podría agregar, a la opresión que pesa sobre las diferencias (o los diferentes), que activa el cambio cultural en las fronteras de dicha alteridad, ya sea por aculturación o por reculturación. El rostro del dominado, decía Ticio Escobar, le pertenece en parte, pues hay otra parte inventada por el opresor³. Esta ciencia a la que queremos humildemente contribuir será a la postre una exaltada celebración del lenguaje, pues para el pensamiento africano y de otros pueblos a los que la antropología tuvo por primitivos, es el mundo de las palabras, atributo del hombre, el que crea el mundo de las cosas. El hombre es tal por su capacidad de simbolizar, de crear una red totalizadora que lo envuelve a lo largo de su vida, permitiéndole aprehender la realidad y significarla. Nombrando las cosas, el hombre comunica su propia esencia espiritual, señala Benjamin. Y ya en el siglo IV a.c., escribió Aristóteles que la finalidad del arte (y por lo tanto de la literatura) es dar vida a la esencia secreta de las cosas, no copiar su apariencia.

Los símbolos no operan aislados, sino que forman un sistema coherente (por más que este albergue contradicciones) que podríamos llamar matriz simbólica. Además de posibilitar la vida social, dicha matriz cumple la función de procesar los elementos que le llegan del exterior, realizando una síntesis de ellos conforme a su visión particular del mundo. O sea, es ella la que regula la apropiación cultural, resignificando y refuncionalizando los prestamos, con lo que relega a un segundo plano la cuestión del origen del relato y demás elementos de una cultura, pues lo determinante será la aptitud del grupo de apropiarse de estos mediante una adopción selectiva y una adaptación. Mientras la matriz subsista, subsistirá la alteridad, las diferencias, formas propias (o apropiadas) en las que la comunidad se sienta reflejada, y que alimentan la resistencia cultural en los casos de dominación. Si una comunidad conserva el control de su producción simbólica estará en condiciones de mantener el hilo de su propia historia y regular su proceso de cambio, desde que cambiará por sí misma, desde sí misma, y no será cambiada desde afuera, sometida a otros

³ Cf. Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1993, p. 9.

modelos. Esto nos pone ante el problema de la aculturación literaria, que lleva a la defensa de la integridad y coherencia de los relatos fundacionales, es decir, del universo mito-histórico.

Desde ya, la alteridad está siempre presente en toda práctica literaria, como una tensión entre la identidad y la diferencia, entre lo propio y lo ajeno, que se traduce en la opción entre fugarse de la propia cultura o fortalecerla y activarla. Inciden aquí, y sobre todo en el campo literario, los arquetipos, que agrupan constelaciones de símbolos, pues a menudo estos últimos no son más que variantes de un mismo arquetipo o una combinación de dos o más de ellos. El arquetipo actúa así como núcleo organizador de las imágenes. No se debe confundir símbolo con arquetipo. El primero es ambivalente, ambiguo, y el segundo no. Una rueda, por ejemplo, solo puede dar una idea de circularidad y servirá para representar lo cíclico. Una serpiente, por el contrario, puede simbolizar varias cosas.

En 1733, los benedictinos de Saint-Maur encaran una gigantesca historia literaria de Francia que comprende todas las actividades intelectuales del letrado, por lo que une a las Bellas Letras la erudición, la filosofía y lo que ya se llamaba “ciencia”, por más que sus cultores buscaran entonces afirmarse en un método propio, que la diferenciase del discurso estético, dando autonomía a las distintas disciplinas. La literatura, entendida como una producción específica separada del saber libresco general de carácter utilitario, se define recién en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII. Lessing publica en 1759 unas cartas que se refieren a la producción “literaria” última. A partir de 1770 se usa esa palabra para designar al conjunto de la producción literaria de un país o una época. En 1800 se da otro paso, para aludir a la actividad literaria en general. Madame de Staël publica *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, donde emplea ya la palabra “literatura” en el sentido que hoy le atribuimos. Este nuevo término vino a sustituir al de “Bellas Letras”, usado hasta entonces, y que también hacía expresa alusión a la escritura, con dos grandes vertientes: la poesía y la prosa narrativa. La primera podía ser épica, lírica y dramática, y ocupaba un sitio más prestigioso que la segunda.

Se podría decir que el concepto de literatura aparece en Europa en el momento en que se impone la novela y la escritura se difunde al gran público, lo que le confiere una dimensión social que no tenían las Bellas Letras, y también una dimensión estética diferente. No obstante, no se despega de la condición letrada para abrir ventanas a la oralidad. Configura un mundo cerrado, exclusivo, y elitista en la medida en que obstruye los vasos comunicantes entre la escritura literaria y la palabra no escrita que, sin olvidarse del aspecto formal, persigue funciones no estéticas. La palabra oral es respetada mientras se trate

de una retórica de letrado, la elocuencia de un sabio, pero no en la boca de los poetas y sabios de las culturas subalternas, de quienes no se ocupó la escritura hasta que no vino el Folklore a recopilar sus testimonios con un lente pretendidamente científico, el que terminó sacrificando su romanticismo inicial en un altar positivista. (Cabe destacar que desde Augusto Comte en adelante, el positivismo enfatizó que la ciencia es el único camino posible hacia el conocimiento, y su método el único válido, extendiendo esta premisa a todos los campos de la vida humana, inclusive el arte y la literatura, los que debían plegarse a su método si querían alcanzar un contenido de verdad.) Por otra parte, el desarrollo de los patrones estéticos irá separando de la literatura propiamente dicha a los escritos filosóficos, históricos, científicos y técnicos, para dejar a la postre solo los textos que cumplen una exclusiva función estética, o en los que esta función es predominante.

De lo anterior se puede colegir que es el paso de lo social a lo individual, de lo oral a lo escrito, de lo anónimo a lo autoral y de lo sagrado a lo profano lo que funda el concepto occidental de literatura, así como un creciente olvido de todo lo que entraña la palabra viva, que aún apasiona a las culturas tradicionales. Es decir, la misma pretensión de autonomía frente a lo religioso y otras funciones sociales que se halla en la base del concepto de arte, y que el relato debía antes tomar en cuenta. Fuera de Occidente, en cambio, esto no constituye un objetivo, porque lo sagrado desempeña un rol distinto al que tuvo el Cristianismo en la Europa del Medioevo. La literatura guaraní es casi enteramente sagrada, y si renegara de dicha dimensión quedaría muy poco de ella. Desmantelar la escena del rito (y es lo que hace la escritura con la oralidad) constituye el objetivo clave de la estrategia etnocida, afirma Ticio Escobar. Es que en el ritual se representa, cifrada, la sociedad entera; en él despliega sus argumentos últimos y sus razones primordiales. Extirpar el dispositivo ritual es debilitar al mito, diluir el relato, disolver el contrato social y cancelar así los compromisos comunitarios⁴.

La escritura posibilitó el desarrollo de la razón analítica, la que se opuso desde el principio al pensamiento mítico y el relato ritualizado, minando el sustrato de lo sagrado. Por otra parte, en la concepción letrada la literatura oral es aún vista como un desconocimiento de la escritura, una simple carencia, sin advertir que en muchos casos sus cultores, pudiendo escribir sus textos, prefieren expresarlos con la voz. A menudo incluso los escriben, pero al solo efecto de ponerlos a salvo de las flaquezas de la memoria y poder decirlos

⁴ Cf. *ibid.*, p. 264.

luego sin menoscabo frente a un auditorio, no para complacerse con la lectura silenciosa y ni siquiera pública. Cabe señalar además que la teoría antropológica no pudo establecer en lo general una frontera clara entre lo sagrado y lo profano, y a menudo ésta no puede definirse con alguna precisión ni siquiera en el ámbito de una cultura específica, por lo que la pretensión de autonomía, además de carecer de universalidad, no resulta válida aun para Occidente. Es que toda literatura sagrada es en alguna medida profana, por cuanto añade al mito original elementos que hacen a las circunstancias existenciales del autor o intérprete, lo que va desde *El cantar de los cantares* y San Juan de la Cruz a las plegarias de los ñanderú guaraníes. Siempre lo sagrado, para conmover a los fieles, debe establecer lazos con lo cotidiano, con personas concretas y las situaciones por las que atraviesa la sociedad. Cuando lo sagrado toma distancia de esta base pierde arraigo y debe mantenerse por la coacción de las castas sacerdotales. El esoterismo consolidó así el poder de éstas, a expensas de la comunicación del hombre con la divinidad. La palabra que fluye se convierte entonces en una palabra congelada, dada de una vez para siempre, y que pretende expresar la verdad única del cosmos. La escritura sirvió muy bien a este propósito, pero también la oralidad lo apuntaló a menudo, no sin un gran esfuerzo, e imponiendo severas penas a quienes olvidaban un texto o lo modificaban. El afán críptico de la escritura sagrada llegó a instituir lenguas artificiales muy alejadas del habla popular, para que el vulgo no se apropiara de ella e interpretase los textos según sus propios intereses, como ocurrió con el egipcio antiguo, el sánscrito, el árabe clásico, el hebreo rabínico y, por cierto, el latín, que hasta hace pocos años constituyó el instrumento de la liturgia católica, y que el Papa Benedicto XVI intenta restablecer. En la India, las castas inferiores tenían prohibido leer los Vedas.

Fue más bien tarea de la Reforma romper con este espíritu, al impulsar traducciones de la Biblia a las diversas lenguas, lo que la convirtió en uno de los mayores best-sellers. La Contrarreforma emulará dicho aspecto, de modo que los textos religiosos entrarán a América también en castellano, y hasta serán traducidos a las principales lenguas indígenas. Pero sólo los de este carácter. A pesar de que el guaraní fue el único idioma usado en las misiones y el principal medio de comunicación del Paraguay, ni una sola producción literaria de esa lengua se transcribió de la oralidad durante la Colonia. Existió, sí, una profusa literatura en guaraní impresa en las misiones con textos católicos, que servían a los fines de la evangelización. Las misiones ayudaron a fijar la lengua para valerse de ella, afirman Bareiro Saguier y Rojas Mix, pero vaciándola de sus va-

lores originales⁵. En 1506 España dicta una disposición que pretende preservar a los indígenas de las obras de ficción o entretenimiento. Una real cédula de 1531 prohíbe llevar a las Indias “libros de romances de ystorias vanas, como son el Amadís y otros de esta calidad porque este es mal exercicio para los indios e cosa en que no es bien se ocupen ni lean.” Ello es reiterado en 1536 en las instrucciones al Virrey Antonio de Mendoza. No obstante, tales libros profanos llegaron a este continente, alimentando una segunda oralidad en los pueblos indígenas, como luego veremos.

La introducción de los libros cristianos vino acompañada por la destrucción de los libros americanos por “herejes”. Ya Cortés se ocupó de quemar cientos de códices del archivo de Texcoco, y fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, dio cuenta del resto. Más célebre es el Auto de Fe de Maní, realizado en 1562 por fray Diego de Landa, en el que se destruyeron 35 estelas y 27 códices mayas, tras valerse de la tortura y el crimen para encontrarlos. Poco se salvó del fanatismo de los misioneros, aunque la escritura de caracteres latinos serviría luego para recuperar a algunos de ellos. Claro que este trabajo se hizo en forma clandestina o se enmascaró con otros propósitos. Sahagún disimula su tarea etnográfica con el argumento de que al recopilar los textos indígenas se podrá combatir mejor la idolatría. Sin embargo, en 1577 una real cédula interrumpió la redacción de su *Historia general de las cosas de la Nueva España* (obra bilingüe con ilustraciones de tradición mixta), prohibiendo en forma terminante esa tarea “diabólica” que se proponía consignar todo el patrimonio verbal náhuatl “antes de que desaparezca” y disponiendo la inmediata destrucción de los “testimonios del paganismo”. A causa de esta cédula, los textos permanecieron cientos de años en el silencio. Recién en el siglo XIX es exhumado el Popol Vuh de los kichés, mientras que *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, concluido en 1615, deberá esperar hasta 1936 para ver la luz. Los textos clásicos de la cultura náhuatl recopilados por Sahagún, Durán, Olmos y otros, debieron esperar también a que el padre Ángel María Garibay los rescatara.

Frente al problema que plantea la literatura popular habrá que preguntarse siempre en primer término quién la define como tal, y con qué criterios. Algo similar ocurre en el terreno del arte, donde se aplica la visión occidental a la producción plástica de los sectores subalternos, la que por lo común carece de un propósito predominantemente estético. Así —y sirva esto de ejemplo—, el relato mítico no responde a la idea de ficción, pues quienes lo vivencian lo

⁵ Rubén Bareiro Saguier y Miguel Rojas Mix, “La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto”, en *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, p. 450.

sienten como una *vera narratio* enclavada en la zona sagrada de la cultura, por lo que no puede homologarse con la convención literaria. Aun más, son muchas las culturas que diferencian al mito del cuento, viendo a este último como una ficción. El mismo concepto de literatura que hoy se maneja, como vemos, es de origen occidental y elitista, y por lo tanto extraño a los sectores populares, por más que éstos cultiven géneros admitidos como literarios, o al menos como integrantes de una literatura “folklórica”. Por consiguiente, no sería del todo correcta la afirmación de algunos sociólogos de que literatura es lo que una sociedad acepta como tal. Ello puede ser válido para el sector dominante, mas no para el subalterno, que debe someter las formas heterogéneas que asume su lenguaje (tanto poético como en prosa) a categorías y enfoques ajenos a su sistema de comunicación, en base a los cuales se los juzga. Precisamente por esta causa se puede tildar a tal literatura de “bárbara”: porque es valorada desde afuera, por un otro que además de desconocer sus códigos se siente superior, pues su etnocentrismo le impide entender la diferencia como una especificidad digna de respeto. Especificidad, por otra parte, propia de una práctica que nunca se piensa a sí misma como literaria ni teoriza sobre sus principios formales, pero a la que podemos considerar como tal, con el mismo derecho que se arrogan quienes incluyen en la historia de la pintura obras de carácter religioso realizadas en la Edad Media, es decir, antes de que se creara el concepto de arte, que, como se sabe, es hijo del Renacimiento.

O sea que resulta perfectamente lícito incorporar al concepto de literatura discursos escritos y orales creados fuera de sus convenciones, como de hecho se viene haciendo, siempre que se evite el reduccionismo fácil en lo que respecta a los géneros, y no se homologuen las leyes de la oralidad con las de la escritura. Lo grave es que dicha incorporación no se realice comúnmente en términos de igualdad, de coexistencia e intercambio en similares condiciones, sino dentro de un sistema jerarquizado, donde las creaciones populares son tildadas de “folklóricas” y consideradas menos valiosas, algo que no puede codearse con las Bellas Letras, que son las letras de quienes ejercen (o pretenden ejercer) el monopolio de la palabra. A los que de un modo expreso o tácito alimentan la asimetría cabe hacerles dos advertencias, como llamado a la reflexión. La primera, que tomen en cuenta que en tanto personas ajenas a dicha cultura no comparten la totalidad de sus referencias (lo que sí ocurre entre el narrador oral y su público), por lo que toda desvalorización queda viciada de etnocentrismo hasta que no se pruebe lo contrario, recurriendo a las leyes propias del sistema comunicacional en cuestión, o a pautas que a todas luces puedan admitirse como universales. La segunda, que en América, al igual que en África y Asia, la literatura popular da buena cuenta, tanto en sus conte-

nidos simbólicos como en sus manejos de lenguaje, de las distintas vertientes del imaginario social, a las que ninguna auténtica literatura puede ignorar, y máxime si aspira a afirmar su especificidad frente a otras literaturas. Y no se trata de tomar sólo de ella la información que contiene, sino también de prestar especial atención a sus modos de decir las cosas, como lo hicieron Rabelais, Cervantes, Joyce y muchos otros grandes escritores.

El problema de la incorporación de las literaturas indígenas lleva a trabajar al menos en cuatro líneas. La primera sería la literatura de tradición oral de estos pueblos, narrada o cantada en su lengua y con la totalidad de los elementos que definen el estilo social y aportan unidades semánticas no verbales, lo que se puede registrar hoy cabalmente con el video. La segunda está dada por el tránsito de los relatos y cantos de tradición oral a la escritura, lo que obliga a distinguir los casos en que dicho tránsito fue realizado por personas ajenas al grupo de los que fue obra de uno de sus miembros, y a preguntarse si se utilizó la lengua materna o una segunda lengua. La tercera línea sería la creación literaria escrita en lengua indígena, actualmente en emergencia, y que reclama un sitio en la literatura de América que vaya más allá de contar sus mitos y cuentos a los niños mediante adaptaciones estereotipadas. Una última línea de trabajo serían las creaciones literarias escritas en los idiomas coloniales (español, portugués, inglés) por miembros de dichas minorías, quienes se apoderan así de lenguas de gran difusión para poder publicar sus obras y encontrar un público lector que de otro modo no tendrían, por pertenecer a pueblos ágrafos o que carecen de la práctica de la lectura. África y Asia optaron por esta línea, no sin desatar encendidas polémicas en el seno de las sociedades nacionales y hasta en los mismos grupos tribales. Por otra parte, no se trata sólo de realizar un buen traspaso de la oralidad a la escritura y los nuevos medios —lo que se ha dado en llamar oralidad mediatizada—, sino de retroalimentar el sistema de la oralidad con la devolución de todo lo que se registró y publicó por los diferentes medios, como parte de un proceso de reculturación y apuntalamiento de su propia lengua, la que deberá jugar un rol fundamental en la alfabetización.

Es que, como señala el escritor zapoteco Víctor de la Cruz, la literatura india contemporánea se plantea en primer término el problema del alfabeto. Los escritores comienzan a escribir utilizando las letras del alfabeto latino, pero adaptándolas o combinándolas para adecuarlas a los fonemas de su lengua materna y formar así un alfabeto práctico. Pero ocurre a menudo que este no se encuentra uniformado, y surgen criterios disímiles al respecto que se disputan la primacía y hasta producen confusiones en el sentido, ya que a los serios desacuerdos sobre cómo resolver un problema lingüístico se suman las variantes dialectales de una misma lengua. Tales dificultades llevan en la

mayor parte de los casos a utilizar la lengua colonial, donde los criterios, sí, son uniformes⁶. Sucede así que muchos alfabetizados pueden leer sin problema el español, pero tropiezan al leer textos en su propia lengua, por falta de costumbre. Mas ocurre asimismo, como contrapartida, que los grupos indígenas con mayor dominio de la lecto-escritura en su lengua la están usando no sólo para escribir cuentos y poesías, sino también ensayos científicos y textos oficiales. Esta es sin duda la mejor vía para lograr que dichas lenguas dejen de ser vistas como “dialectos” sin posibilidad de escribirse⁷. Para ello se torna necesario la creación de una academia de la lengua, que reúna a los especialistas de un mismo grupo étnico para establecer reglas gramaticales, unificar grafías, crear o aprobar neologismos, redactar diccionarios y textos de enseñanza. De tornarse necesario por la gran cantidad de dialectos existentes (en el quechua son casi 40), estas academias podrán crear una lengua uniformada para la escritura que no desplace a los dialectos en los otros terrenos de la vida social.

Ya en 1961 observaba George Steiner que el escritor tendía a usar cada vez menos palabras y a quedarse con las más simples, tanto porque la cultura de masas había diluido el concepto de cultura literaria, como porque las realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente habían disminuido de manera alarmante⁸. Es que la palabra configuraba ya un medio de intercambio tan perverso como el dinero, formando parte, desde el toque final que le dieran la publicidad y los promotores de ideologías sospechosas, del fetichismo de la mercancía. En las décadas que pasaron desde entonces el problema no hizo más que agravarse, alejando a la verdadera creación literaria del mercado y sometiéndola así a un creciente aislamiento, pues la comunicación —y esto lo decía también Steiner— sólo puede hacerse efectiva dentro de un lenguaje disminuido o corrupto. En esta era de la palabra devaluada, adocenada, domesticada, se torna urgente recuperar ese valor mágico, numinoso, creador del ser de las cosas y no separado de la acción, que aún posee el lenguaje de muchos pueblos que lo celebran (como los guaraníes, los bambara, los dogon y los bantú, entre muchos otros), y que han elaborado ideas tan sutiles como complejas para destacar su trascendencia. Dichos sistemas de pensamiento guardan claves capaces de salvar al mundo contemporáneo del abismo de la pérdida total del sentido que hoy corrompe sus símbolos, y con ellos al mismo

⁶ Cf. Víctor de la Cruz, “Literatura indígena: el caso de los zapotecos del Istmo”, en *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, de Carlos Montemayor (coordinador), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 141.

⁷ Cf. Juan Gregorio Regino, “Escritores en lenguas indígenas”, en *ibid.*, p. 124.

⁸ George Steiner, *op. cit.*, p. 50.

pacto social. Una palabra vaciada de sentido no puede tener ya vínculos con la acción, o sólo sirve para poner trabas a todo acto capaz de transformar la realidad. Decía Carlyle al respecto que las palabras que no conducen a la acción, y más aún las que la entorpecen, son una impertinencia en la tierra.

Pero al margen de los graves problemas que aquejan a la modernidad dominante y su deseo de abrirse a las culturas que aún conservan el valor de la palabra, está el hecho de que la emergencia civilizatoria de Nuestra América precisa una teoría del arte y la literatura, las que serán aplicables en gran medida a otros pueblos, por estar más cerca de lo universal. Se trata, como se dijo, de crear un sistema capaz de comprender a los otros sistemas, de incluir lo que el canon occidental excluye, y a la vez de generar mecanismos defensivos de lo que hasta ahora ha sido negado. Ello debe darse sin privilegiar a la América mestiza como eje de un proyecto identitario, como hizo el criollismo, para tomar en cuenta todas las prácticas lingüísticas de las diferentes matrices simbólicas que aún mantienen un resto de autonomía. Es que una teoría que se pretenda verdaderamente científica y universal debe abolir el ámbito de lo subalterno, pues mantenerlo bajo cualquier máscara sería no solo renovar a conciencia las formas de una vieja dominación, sino también desconocer el rol de la literatura en el proceso de identificación de todos los pueblos del mundo que, después de sobrevivir siglos en la noche de la marginalidad, buscan hoy su rostro en un espejo fragmentado.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bareiro Saguier, Rubén y Miguel Rojas Mix, "La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto", en *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986.
- De la Cruz, Víctor, "Literatura indígena: el caso de los zapotecos del Istmo", en Carlos Montemayor (coordinador), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1993.
- Regino, Juan Gregorio, "Escritores en lenguas indígenas", en Carlos Montemayor (coordinador), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990.

Revitalización y renovación en las formas dramáticas. Algunos casos particulares

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRÍ¹ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se establecen algunas consideraciones relacionadas con las transformaciones que en las últimas décadas ha tenido la literatura dramática en Hispanoamérica y particularmente en México. Se reflexiona acerca de los procesos de hibridación y de diversificación en los modelos de creación teatral, como es el caso de las interacciones entre narrativa y drama; así como las variables del llamado microteatro, y sus posibles vínculos con la tradición del poema breve y el haikú.

Abstract

This article establishes some considerations related to the transformations that the dramatic literature in Hispanic America and particularly in Mexico has had in recent decades. It reflects on the processes of hybridization and diversification in models of theatrical creation, as is the case of the interactions between narrative and drama; as well as the variables of the so-called microtheatre, and its possible links with the tradition of the short poem and the haiku.

Palabras clave: teoría dramática, microteatro, hibridez, dramaturgia.

Key words: dramatic theorie, hibridity, microtheatre, dramaturgy.

¹ orcid.org/0000-0002-5317-3410

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Revitalización y renovación en las formas dramáticas. Algunos casos particulares", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 123-139.

*A mi amigo gemelo, el dramaturgo chileno
Marco Antonio de la Parra –además
de actor, maestro, psicoanalista, ex rockero
y filósofo–, le escuché en cierta ocasión:
"Hay que estar siempre renegociando con el realismo".*

Sanchiz Sinisterra

Nota previa

En este escrito se reflexionará a propósito de algunos ejemplos, como el llamado teatro de revista y la relativamente nueva tendencia de la llamada "narraturgia", de cómo la diversidad y la hibridez en los géneros dramáticos han permitido la evolución de las estructuras dramáticas, así como su enriquecimiento. Si bien el modelo neo aristotélico de los nueve géneros dramáticos desarrollado a partir de las ideas de Eric Bentley, Rodolfo Usigli y Luisa Josefina Hernández, en México, posee una validez incuestionable, para el estudio de la literatura dramática; en realidad podemos encontrar que en muchos casos las interacciones formales y la diversidad de género es lo que ha permitido a la dramaturgia contemporánea en México establecer nuevos campos de acción y aportar nuevos rumbos en la estética teatral del siglo XXI.

Aristóteles entre nosotros

Es claro que desde el año 335 a. de C. en que la *Poética* de Aristóteles es reconocida como un tratado sobre la tragedia y la epopeya, la llamada teoría dramática tiene existencia como guía y como base del trabajo dramaturgico en Occidente hasta nuestros días, a pesar de haber estado extraviada durante siglos hasta que los árabes la tradujeron y difundieron. De ahí se desprende la existencia al menos de tres géneros dramáticos fundamentales: la tragedia, la comedia y la llamada tragicomedia o drama satírico. En el Renacimiento, dramaturgos fundamentales como Shakespeare y Corneille, entre seguramente otros muchos creadores teatrales, jugaron con los principios aristotélicos y renovaron el arte poética del teatro. ¿Qué decir en cambio de los autores dramáticos del siglo de oro español? Con ellos la noción de géneros dramáticos se

diversificó más allá de la preceptiva aristotélica, que iba imponiéndose en las nociones hegemónicas de lo que debería ser el teatro. Y géneros mayores, tragedia, comedia, tragicomedia, comedia de santos, comedias de capa y espada, comedias de magia, se enseñoreaban en las representaciones dispuestas en corrales y coliseos en las ciudades donde la corona española dominaba, mientras que en villas, mercados, plazas y fiestas populares, géneros menores, como el coloquio, el entremés, la loa, el auto, el auto sacramental, enriquecían la vida teatral de las poblaciones hispánicas en la época barroca. Todo era diversidad e hibridez, hasta entrado el siglo XVIII, en donde se procuró racionalizar y establecer los cánones para la configuración de formas teatrales, bajo normas canónicas que debían respetarse so pena de ser perseguido por la Santa Inquisición, o de ser al menos censurado. Pero no todo el teatro ha sido aristotélico, ni todas las lecturas aristotélicas son necesariamente negativas, ni en los tiempos que corren, ni en períodos precedentes. Y aun así, afirmemos categóricamente que la poética aristotélica, a pesar de todos los cambios habidos en las artes escénicas en el siglo XX y en lo que va del siglo XXI, no pierde su vigencia, ni ha dejado de ser una guía formal para la composición dramática. Como puede verse en los trabajos de José Ramón Alcántara,² y en el de José Luis García Barrientos³. No obstante, hemos de reconocer que las formas dramáticas se han diversificado de manera sorprendente en sus estructuras, convirtiéndose en formas a las que se les ha llegado a denominar como “posdramáticas”, de acuerdo con las ideas del alemán Hans-Thies Lehman, quien hace más de una década observaba ya una crisis de los modelos de representación en el teatro alemán⁴. Y en efecto, esa crisis es real e inobjetable y nos permite conjeturar que el modelo de realismo-naturalismo derivado del concepto aristotélico de recreación imitativa de la vida de los hombres, ha sido sustituido, con lo que podría definirse como reproducción de acciones y de imágenes de la vida, emociones, sentimientos y pensamientos de un determinado colectivo teatral con el fin de explorar diversas perspectivas de acercamiento a la realidad humana. En pocas palabras, lo “posdramático” no intenta ni retratar la realidad o imitarla, ni cuestionarla, ni exponer aparentemente un mensaje social, político o didáctico. Pero en realidad lo “posdramático” constituye una tendencia o un particular modo de práctica escénica en nuestro tiempo globalizado. Patrice Pavice, en una reflexión a propósito de los espectáculos presentados en el Festival de Aviñón de 2005 –es decir, hace más de diez años–, comenta que:

² José Ramón Alcántara, *TExtralidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

³ José Luis García Barrientos, *El texto dramático*, México, Paso de Gato 31, 2014, 40 pp.

⁴ Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013, 480 pp.

¿No es entonces la performance la percepción del teatro como pensamiento del instante? El público no se plantea evidentemente la cuestión de saber si asiste a una puesta en escena o si se halla embarcado en una performance. El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá *to go with the flow [sic]*, dejarse llevar por la corriente. Nada entonces le sorprende ni le choca: ¿qué es un cuerpo desnudo, una serpiente encima de un perro bien amaestrado, en comparación con un kamikaze que mata a decenas de personas a su alrededor? Este espectador se ha acostumbrado, además, a la representación mediática de las peores calamidades, o bien se siente protegido por una burbuja imaginaria, de modo que no cree (y eso es necesario para seguir viviendo) que las bombas y las catástrofes podrían un día caerle encima sistemáticamente, como una calamidad, una verdadera calamidad.⁵

A lo que asistimos, a final de cuentas, es a un enriquecimiento de las formas primarias, como puede decirse de los colores, a los que se les van añadiendo nuevas combinaciones. De ahí la tendencia a la llamada hibridez de género en el teatro actual. Pero la hibridez en el teatro y en el arte no es propiamente un acto de innovación post vanguardista, sino un acto constante en las artes en general. Rubén Ortiz, en su ensayo sobre el llamado teatro en el campo expandido, apunta que los modelos de realismo en el teatro se han agotado y que “el teatro mexicano había llegado a un insoportable grado de inmovilidad, fijados sobre todo por las políticas del mismo campo que apostaban una y otra vez por distintos tonos de costumbrismo”⁶. En realidad, se refería al modelo de teatro de arte y al modelo de representación teatral promovido por las instancias culturales oficiales. Pero se puede constatar en las distintas carteleras de espectáculos que el realismo no ha muerto, sino que coexiste con las formas nuevas, que parten de experimentar con las formas y de mezclarlas; lo cual es algo bastante común en el teatro en distintas épocas y sociedades. En el caso de México, esto lo podremos corroborar en los siguientes ejemplos.

⁵ Patrice Pavis, “¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 4-18.

⁶ Rubén Ortiz, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, México, CITRU-INBA, 2015, p. 10.

Algunos rumbos en la diversidad en los géneros dramáticos en el siglo XXI: las narraturgias

Una de las características de varias obras dramáticas escritas dentro del universo de la creación teatral mexicana de entresiglos –digamos, de 1990 a 2012, por ejemplo– consiste particularmente en asumir un concepto de simbiosis estética, de expresión anfibia a la que se ha denominado como “narraturgia”. Es decir, recuperar para el lenguaje dramático, y en consecuencia para la escena, elementos propios de la narrativa. De tal manera que muchos autores como Edgar Chías o Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio han renunciado a las acotaciones propias de un texto dramático convencional, dejando así al director de escena o a los intérpretes del texto –así sean los lectores mismos– la posibilidad de jugar con lo que se presenta escrito en el papel de forma más bien diegética; es decir, a través de voces narrativas y no necesariamente de personajes que establecen un diálogo a través de réplicas A-B/B-A/A-C-B, etc.

Un ejemplo interesante y reconocible del uso de la narraturgia en la escena es la obra de Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*,⁷ en donde el autor procura darles un espacio más evidente a las voces del narrador omnisciente a lo largo de una representación teatral. Un narrador, que es una voz diegética y que de igual manera es la voz del autor y de los demás personajes en determinado momento. No parece haber la intencionalidad de convertir al narrador en una suerte de herramienta brechtiana para procurar un efecto de extrañamiento en el espectador; más bien, esos recurrentes saltos en la acción dramática, tienen la misma función simple de un ejercicio narrativo: enterar al lector espectador de lo que está sucediendo o lo que está por ocurrir. Pero el efecto estético y teatral que se alcanza es muy eficaz, desde la perspectiva de la estructura misma de la obra y del desarrollo de la acción, como de la propia mimesis y de su virtual representación escénica en sí misma; en virtud de que involucra al espectador en la acción, y produce un efecto de síntesis creativa, en la medida en que el despliegue de imaginación teatral adquiere la importancia debida y se evitan diálogos y desplazamientos innecesarios; así como se crea una cierta complicidad entre los actores y el público: nos están enterando, a cada paso, desde la primera escena, que por añadidura es la piedra de toque de todo el drama, de lo que les ocurre a ellos mismos como personajes de una historia que se va contando escénicamente.

⁷ Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*, Buenos Aires, CELCIT-Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, julio de 2012, <www.celcit.org.ar>.

Uno de los impulsores de la utilización de recursos literarios en la escena es el creador teatral José Sanchíz Sinisterra, quien tanto como autor y como teórico, ha incursionado y reflexionado a propósito de este asunto. Afirma lo siguiente:

La dramaturgia parece condenada a habérselas siempre, de un modo u otro, con la narratividad. Y ello desde sus mismos orígenes hasta hoy..., con algún que otro breve período o "escuela" de mutua ignorancia o aparente desdén. Este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis –que en mi deriva personal cristalizó con la fundación de El Teatro Fronterizo (1977)–, reaparece hoy como distintivo de la más rabiosa modernidad. La amnesia y/o la ignorancia de las nuevas generaciones produce a menudo estos espejismos, para lo cual basta que alguien invente un rótulo atractivo: teatro de la no-representación, por ejemplo; o teatro posdramático, que tampoco está mal. Nada que ver con esos conceptos teóricos sólidos, como el de "drama rapsódico" de Sarrazac, que tratan de dilucidar la genealogía de los nuevos paradigmas, a veces con hondas raíces históricas.⁸

De lo anterior podemos comentar que, si bien en las narraturgias la noción de acción se matiza al intervenir la figura de narradores o contadores de historias o de personajes que cuentan su propia historia en la escena en vez de ser representada directamente en acciones, como convencionalmente se espera de un hecho teatral, la representación imitativa en estos casos es inevitable. Se cuentan historias, pero no solamente mediante la palabra escrita, sino con la interacción de palabra o signo lingüístico, con el signo teatral. El discurso literario se funde con el discurso teatral. Y esto, de una forma u otra, es una riqueza en las teatralidades de nuestro tiempo y no un empobrecimiento.⁹

Algunas nociones acerca del Teatro Aplicado

El teatro aplicado puede entenderse como la utilización de las herramientas y elementos del teatro, con fines no necesariamente estéticos, sino bajo otras perspectivas, como puede ser de forma didáctica, terapéutica, de capacitación empresarial, de desarrollo comunitario o en cualquier campo de actividad en donde el lenguaje del teatro pueda ser utilizado como recurso para fines

⁸ José Sanchíz Sinisterra, "Narraturgia", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 19-26.

⁹ Domingo Adame, *Elogio del oximoron*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005.

diversos.¹⁰ Quienes realizan teatro aplicado están convencidos del poder enorme que tiene esta práctica cultural, para transformar conductas, habilidades y valores en un determinado entorno social. Entre los ejemplos fácilmente reconocibles de teatro aplicado está desde luego el llamado sociodrama, que de alguna manera proviene y se alimenta de las propuestas de Augusto Boal y su teatro del oprimido, el cual suele ser utilizado en el medio rural o en ámbitos laborales y sindicales para exponer situaciones sociales en contradicción, a través de pequeñas dramatizaciones o improvisaciones con actores profesionales o con miembros del propio colectivo o grupo social. El llamado sociodrama puede ser reconocido también como una técnica de intervención educativa, para apoyar procesos didácticos o pedagógicos. Por ejemplo, la representación de situaciones de riesgo en el aula, la interacción docente-alumnos, o el trabajo con grupos de adolescentes para prevenir adicciones¹¹. Al sociodrama, y en general al teatro aplicado, puede reconocérsele también en los medios de las ciencias sociales como prácticas simuladas, en el caso de que éste sea utilizado como vehículo de aprendizaje con grupos humanos para el aprendizaje de procedimientos y reforzamiento de habilidades y actitudes en el ámbito laboral. También puede mencionarse el llamado psicodrama, que es utilizado en la psicoterapia para procurar efectos terapéuticos y tomas de conciencia, cuando el participante puede presenciar o representar su problemática psicológica interna a través de un ejercicio de teatralización de sus propios conflictos interiores o de situaciones traumáticas vividas. En ambos casos se trata de la utilización del teatro y sus lenguajes como instrumento de grupo para el análisis de determinadas situaciones. Otro ejemplo de teatro aplicado que puede mencionarse aquí es el del arte dramático y sus teatralidades en apoyo a procesos educativos con niños con síndrome de Down o con ciertas discapacitados. Incluso puede hablarse ya de técnicas de teatro terapia en hospitales con enfermos aquejados de males graves, a los que la realización de determinados ejercicios teatrales o la simple observación de ejercicios teatrales o de expresión corporal, pueden ser una ayuda eficaz en apoyo a su restablecimiento o a liberar angustias psicológicas durante su tratamiento o su estancia hospitalaria.¹²

¹⁰ P. Taylor, "Applied Theatre/Drama: An e-debate in 2004: Wiewpoints", en *RIDE: Research in Drama Education*, 11, 1 (2006), pp. 90-95.

¹¹ Luis Mariano García de Vicente, David Alonso González, Mónica López Magán, *et al.*, "El sociodrama como técnica de intervención socioeducativa", *Cuadernos de Trabajo Social*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1998, n. 9, 11(1998), pp. 165-180.

¹² Luis Fernando Ramos Nava, *Estudio de casos de intervenciones escénicas de Arte-Terapia en el Hospital Rubén Leñero de octubre a diciembre del 2012*, México Facultad de Filosofía y Letras, UNAM [Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], 2015.

El caso del llamado Teatro Expandido

Ante la proliferación de nuevos modelos de expresión escénica en las últimas décadas, del advenimiento de las llamadas “artes performativas”, las definiciones de lo que comúnmente se daba en llamar teatro han ido quedando alejadas. A propósito de ello nos dice José Antonio Sánchez que:

El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. Tal pretensión ha dado lugar a diversas tentativas de romper la convención teatral, es decir, de cancelar los dos procedimientos que la hacen posible: –renunciar a la representación, incluso a la representación de uno mismo. – renunciar al control del tiempo.¹³

En efecto, la noción “aristotélica” del teatro como ejercicio de mimesis está siendo rebasada por otras maneras de explorar la expresión humana y de contar historias en el escenario; por lo que bien podemos hablar de una diversificación de las manifestaciones teatrales actuales, una suerte de crisis del modelo de “representación dramática”, que hace replantear la noción sustantiva que conlleva todo texto dramático o partitura o libreto teatral o escénico. La mimesis, o “reproducción imitativa”, no se constituye en sí misma como la imitación de la realidad cotidiana, para exponer conflictos y situaciones de seres humanos en acción, como se procuró hacer en el realismo-naturalismo, tanto en el teatro como posteriormente con mayor precisión y verosimilitud, en el cinematógrafo. En la actualidad nos encontramos ante lo que Ileana Diéguez denomina como escenarios liminales¹⁴. Formas de interpelar a la realidad con los elementos del lenguaje escénico, pero que no se constituyen como representación dramática en el sentido tradicional o convencional del teatro. Al grado que en nuestros días un número considerable de representaciones teatrales o espectáculos escénicos o de “teatro expandido” o de “escenarios liminales”, no se ejecutan en salas teatrales o en espacios convencionales concebidos para ser utilizados *ex profeso* para las artes escénicas, sino en espacios

¹³ José Antonio Sánchez, *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, MACBA (Quaderns portatils), s/f, <http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf> [junio de 2016].

¹⁴ Véase Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 2007.

no convencionales o adaptados para la escenificación, como pueden ser una bodega, una cafetería, una oficina, o la calle misma y la plaza pública. Un aspecto muy interesante que cabe resaltar en relación con esta noción de teatro en el campo expandido, es que la representación como tal, es decir, la convención de que lo que ocurre en el escenario es “como si” fuera real, y que existe una relación actor-espectador, se ha ido difuminando para transformarse en una experiencia colectiva, en donde esas fronteras se tornan muy difusas, y en algunos casos ya no cabe hablar específicamente de actores, ni de público, sino de ejecutantes y de participantes. Un fenómeno que ya se venía dando desde los años sesenta y setenta, con el surgimiento del *Happening*, y en los años ochenta con las ceremonias o eventos parateatrales, como los desarrollados por el *Living Theatre* de Julian Beck y Judith Malina, o el llamado *Environmental Theatre* o teatro ambientalista de Richard Schechner. Hoy le podemos dar un nombre al menos, teatro en el ámbito expandido. En México, quizá su exponente más reconocido sea Nicolás Núñez y su Teatro Antropocósmico¹⁵, que de acuerdo a con un blog que mantiene Núñez con su taller de investigación teatral se nos informa que es:

El teatro antropocósmico es el nombre que engloba una profunda proposición teatral que le devuelve al espacio dramático su capacidad participativa.

La investigación, diseño y realización del teatro participativo le ofrece al espectador una dinámica cultural que con cinco minutos de instrucción lo integra y lo sostiene para que recoja su propia experiencia, porque a estas alturas de evolución ya no podemos ignorar que la vitalidad y el conjuro interno de cualquier manifestación artística ya no es el patrimonio de ningún grupo y clan sino que descansa bajo la piel de cualquier ser humano.¹⁶

Y puede afirmarse que, de hecho, estas nuevas interacciones entre la escena y el individuo, tienen que ver con una búsqueda de nuevas ritualidades en el mundo contemporáneo, toda vez que los grandes relatos y discursos religiosos se han fracturado o han perdido su vigor y su vigencia. El espectador común suele, cada vez con más frecuencia, acudir a este tipo de eventos, con el fin de encontrar una experiencia novedosa que le haga sentir algo que le acerque a su mundo espiritual, sin que por ello tenga qué decirse que el teatro

¹⁵ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, op. cit., p. 273, y cf. Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1983.

¹⁶ Nicolás Núñez, <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016]; Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, op. cit.

como convención esté muerto o desfalleciente. Las mismas carteleras teatrales de cualquier ciudad del mundo nos los reflejan, así como el crecimiento exponencial de escuelas superiores de teatro, así como centros de estudios e investigaciones teatrales.

El caso reciente: llamado Microteatro

MICROTEATRO es un formato teatral consistente en la representación de una micro obra de duración inferior a los 15 minutos para un número máximo de 15 espectadores, representado en un escenario en el que el público se encuentra integrado dentro de una sala de medidas inferiores a los 15 metros cuadrados.¹⁷

Se trata de una fórmula que prácticamente es una marca registrada, que se promueve en diversas ciudades como franquicia. El espectador acude a las salas de microteatro con la disposición de asistir a varios espectáculos que reúnan los requisitos establecidos. Pero habría que comentar algo particular, al respecto. La fórmula del microteatro, más allá de sus aspectos comerciales, ofrece una forma específica de estructura dramática que, sin duda alguna, proviene del micro relato o del cuento breve. En ambos casos el principio aristotélico de planteamiento, nudo y desenlace se constituye como la norma fundamental en que ha de estructurarse el texto, ya sea de micro teatro o de micro relato. En un blog en la red se nos ofrece con precisión sus características:

Estas son las diez características principales que comparten los microrrelatos:

1. La brevedad

Condiciona el tema y todas las demás características.

2. Lenguaje preciso

Debido a la brevedad, el autor tiene que describir situaciones rápidamente y definir personajes con pocas pinceladas, de ahí que utilice las palabras exactas.

3. Intensidad narrativa

El microrrelato tiene que atrapar desde el principio y ha de mantener una intensidad que obligue al lector a no abandonarlo.

4. Anécdota comprimida

Los microrrelatos suelen usar el recurso del in media res, aunque a veces la historia se empiece a contar desde el título.

¹⁷ Vid. <http://microteatromadrid.es/que-es-microteatro/> [junio de 2016].

5. Intertextualidad

Esta intertextualidad puede manifestarse en el uso de la sátira, la parodia de géneros y la recreación de modismos y tópicos de la cultura universal.

6. El carácter proteico.¹⁸

Una buena historia, para ser representada bajo el esquema de 15 X 15 X 15, necesariamente habrá de ser entretejida siguiendo los cánones de la construcción literaria del microrrelato, y necesariamente estará ceñida por los principios convencionales de la poética aristotélica. No obstante, esta noción de micro teatro puede estar haciendo que resurja una propuesta escénica que apareció con las vanguardias históricas hace un siglo. El llamado teatro sintético, que impulsó el futurismo de Marinetti. Esto es lo se expresa al respecto en su famoso manifiesto de 1915:

Nosotros creamos un Teatro futurista.

Sintético

o sea, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos, símbolos.

Los escritores que pretendieron renovar el teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Bernard Shaw) no pensaron jamás en llegar a una verdadera síntesis, librándose de la técnica que implica prolijidad, análisis meticuloso, lentitud preparatoria. Frente a la obra de estos autores, el público adopta la repugnante postura de un corro de holgazanes que sorbe su angustia y su piedad espiando la lentísima agonía de un caballo caído en el suelo. El aplauso-sollozo que finalmente estalla, libera el estómago del público de todo el tiempo indigesto que ha tragado. Cada acto equivale a tener que esperar pacientemente en la antesala a que el ministro (efecto escénico: beso, disparo, palabra reveladora, etc.) os reciba. Todo este teatro reaccionario o semi-fururista, en vez de sintetizar hechos e ideas en el menor número de palabras y gestos, ha destruido bestialmente la variedad de los lugares (fuente de estupor y dinamismo) embuchado paisajes, plazas y calles en el único embutido de una habitación. Por eso este teatro es completamente estático.

Estamos convencidos que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede conseguir un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y

¹⁸ *Sapere aude! ¡Atrévete a saber! Blog de Lengua castellana y literatura del IES "Mar de Aragón"*- Caspe martes, 10 de marzo de 2015, <<http://sapereaude3.blogspot.mx/2015/03/diez-caracteristicas-de-los.html>> [junio de 2016].

lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán también ser *instantes*, es decir, durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostenerse e incluso vencer la competencia del *cinematógrafo*.¹⁹

La idea de Marinetti era la de crear una síntesis del movimiento y de la realidad a través de un juego de expresión escénica en el espacio con actores y con los demás elementos que convergen en el lenguaje escénico, incluidas la música y la plástica. De ahí también el interés que los futuristas tuvieron por el llamado *Music Hall*, o teatro de variedades, y el llamado teatro de revista. Un teatro que no procurase “retratar” la realidad, sino expresarla sintéticamente, con el fin de generar en el espectador de manera inmediata una respuesta emotiva. Esta idea de Marinetti, bien podría ponerse dentro de una poética del micro teatro o del teatro sintético del siglo XXI. Pero antes de seguir adelante, en relación con las formas dramáticas breves, habrá que reflexionar sobre las interacciones que pueden darse entre la poesía y la dramaturgia. No dudamos que pueda haber, por ejemplo, posibilidades teatrales en la forma del haikú, en una búsqueda de expresar la dramaticidad del instante. En cierta medida, el teatro sintético surgido del futurismo y la forma japonesa del haikú mantienen esa semejanza; no obstante en el teatro sintético se trata de darle un sentido teatral a la expresión del movimiento de la vida, más precisamente. No puede negarse que las relaciones entre teatro y poesía siempre han estado en contacto bajo diversas maneras. En México, en los años treinta del siglo XX, el poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia exploró las posibilidades que las formas poéticas podrían tener en la escritura dramática. Como se afirma en la cuarta de forros a la edición de 1942 a sus obras breves: “El autor engloba el conjunto de sus obras cortas bajo el título de ‘Autos profanos’ (*¿En qué piensas?, Parece mentira, Ha llegado el momento, Sea usted breve, El ausente y El solterón*), y significaban para él ‘un juego de retóricas comparadas, a formas, tan concretas, sostenidas y peligrosas como el soneto’.”²⁰ Y en efecto, en cada una de esas pequeñas obras de teatro poético se procura establecer un enigma o un misterio; que también llega a serlo un instante o una situación humana, como puede llegar a describirlo un soneto en sus catorce versos. El ejercicio de Xavier Villaurrutia puede ser válido en los tiempos actuales, como parte de los procesos de transformación y de hibridez en la dramaturgia. Y no hay duda

¹⁹ F. Marinetti, *Manifestes du Futurismo*, París, Seguiré, 1996.

Marinetti: El manifiesto futurista – Textos, documental y videos, <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/> [abril de 2019].

²⁰ Xavier Villaurrutia, *Autos profanos*, México, Letras de México, 1943.

de que muchos autores deben estar jugando con las formas poéticas, como ocurrió en la época latina y en el renacimiento europeo con formas como el diálogo y la égloga.

El caso de la diversidad y la hibridez en el llamado Teatro de Revista Mexicano

Y como se ha visto en las experiencias de recuperación de las formas teatrales populares mexicanas de la primera mitad del siglo xx, como es el caso del llamado teatro de revista mexicano, la configuración de las estructuras dramáticas, son parte de ese proceso discursivo, de ese “querer decir”, que se va construyendo a lo largo del cúmulo de experiencias culturales y sociales requeridas para la realización de cualquier hecho teatral y su impronta como género, como corriente o como estilo, y que con el tiempo quedará plasmada en sistemas textuales específicos, a los que se les añadirán otras formas, otras inflexiones, otros énfasis, como se puede observar en las interacciones entre el libreto teatral y la partitura musical, que desde nuestra perspectiva de espectador acostumbrado al realismo escénico suele ser un tanto ajeno, como igualmente se puede decir de la comedia musical norteamericana, o de la ópera como género en su conjunto, en donde por añadidura lo que suele predominar no es el libreto dramático, sino la partitura musical. Y volviendo al caso del teatro de revista, puede notarse esa interacción y ese ir y fluir del retrato de costumbres como en *Un paseo por Santa Anita* de Juan de Dios Peza, o *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo, en donde a pesar de jugar con el realismo mezclan situaciones teatrales y momentos musicales que apuntan a lo inverosímil, pero por efectos de la convención teatral, la estructura del drama se sostiene. Lo mismo se puede decir de *La ciudad de los camiones* o *El país de los cartones*, de Pablo Prida y Carlos Ortega. En cambio, en *El país de la metralla* de Elizondo, la realidad se carnavaliza a tal punto, que el periodismo escénico se convierte en una parodia humorística de las tribulaciones de la población civil de la ciudad de México, que está siendo víctima de los embates de los militares en la llamada “Decena Trágica” de febrero de 1913²¹. Y en medio de esa carnavalización, dos personajes surgidos de la imaginación creativa del autor nos van mostrando vistas de la ciudad en esos momentos, de manera ajena al convencional realismo: El lente y la cámara:

²¹ *El país de la metralla* fue escrita y representada con extraordinario éxito en el Teatro Lírico de la ciudad de México, en mayo de 1913.

ESCENA IV

EL LENTE Y LA CÁMARA.

(El lente viste traje blanco, sombrero de paja o Panamá y lleva monoclo. La cámara traje negro, tela acordeón.)

LENTE ¡Señora Cámara!
CÁMARA ¡Amigo lente!
 ¿Se ha roto usted algo?
CÁMARA Lo más saliente.
 ¿Y usted, amigo?
LENTE Yo mal lo paso,
 en el diafragma
 traigo el porrazo.
CÁMARA ¿Es algo serio?
LENTE ¡No, no, no es nada!
CÁMARA ¡Qué traquidazo!
LENTE ¡Qué bofetada!
CÁMARA Pues levátemonos
 en seguida.
 Sigamos juntos,
 que es nuestra vida.
LENTE Por todas partes,
 constantemente
 van siempre unidos.
 Cámara y Lente.²²

Para que la carnavalización y la ruptura con el realismo convencional se produjera, hubo necesidad de que confluyeran en esa forma teatral, en específico, el teatro de revista, diversidad de formas y de experiencias textuales previas. Que las tradiciones y los cánones teatrales interactuaran, casi como una suerte de selección natural. Y así, a lo largo de décadas de experiencia de teatro popular, se consolidó ese modelo de periodismo escénico que sin proponérselo fue una de las formas más abiertas y cosmopolitas del arte escénico en occidente, producto de una prodigiosa libertad creativa. Hibridez, diversidad y rupturas con los modelos canónicos de realismo aristotélico expresados en la escena mexicana hace nada menos que 103 años.

²² José F. Elizondo, *El país de la metralla, revista en un acto, dividida en cinco cuadros y un apoteosis*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado "Novedades", 1913, p. 13.

Notas finales post aristotélicas, “metaposdramáticas”

No serán estos tiempos en los que se determine la muerte del teatro. Ya en otros momentos de anticipó ese fallecimiento sin que tuviese verificativo alguno. De lo que sí podemos tener certezas, es de que los vínculos entre la escena y la literatura siguen siendo indisolubles, aunque parezca que en las tendencias actuales el hecho haya perdido su vigencia. Toda manifestación teatral –y lo decimos categóricamente– no tiene escapatoria, es representación de realidades²³. Y el ser humano, cada uno de nosotros, necesita, de alguna forma, de ese conjunto de representaciones para configurar nuestro imaginario social o cultural, para de alguna manera percibir y comprender en algo nuestro proceder en la lucha por la vida. Así que, podemos matar al teatro, y al realismo aristotélico y a los géneros dramáticos y hundirlos, las veces que queramos; todo esto volverá a salir a flote reconfigurado según el espectro de la realidad en que se viva y se mueva el ser humano. El teatro y su dramaturgia siempre serán un medio necesario para interpelar a la realidad.

Obra citada o consultada

- Ackroyd, Judith, “Applied theatre: Problems and possibilities”, *Applied Theatre Researcher*, 1, 2000, pp. 1-13.
- Adame, Domingo, *Elogio del oxímoron*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005.
- Alcántara, José Ramón, *TExtralidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Costantino Roselyn, “Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez’s Body in Play”, en Coco Fusco (ed.), *CorpusDelecti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londres y Nueva Cork, 2000.
- Del Monte Martínez, Fernanda, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, México, Paso de Gato (Colección Cuadernos de Teatro), 2013, 52 pp.
- Diéguez, Ileana, *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas*, México, ARTEA-Investigación y Creación Escénica, 2005
- Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 2007.
- Elizondo, José F., *El país de la metralla, revista en un acto, dividida en cinco cuadros y un apoteosis*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado “Novedades”, 1913.
- García Barrientos, José Luis, *El texto dramático*, México, Paso de Gato, 31, 2014, 40 pp.

²³ Vid. Luis Mario Moncada (editor, compilador), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2004.

- García de Vicente, Luis Mariano David, Alonso González, Mónica López Magán, *et al.*, "El sociodrama como técnica de intervención socioeducativa", *Cuadernos de Trabajo Social*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1998, n. 9, 11(1998), pp. 165-180. <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016].
- <http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf>.
- Lehman, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013, 480 pp.
- Marinetti, Filippo, *Manifestes du Futurismo*, París, Seguiré, 1996.
- Marinetti: El manifiesto futurista – Textos, documental y videos*, <<http://hipermedu-la.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/>> [abril de 2019].
- Moncada, Luis Mario (editor, compilador), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2004.
- Motos Teruel, Tomás, "Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado", Ñaque. Teatro Expresión Comunicación, núm. 73, diciembre 2012-febrero 2013, pp. 6-159.
- Núñez, Nicolás, *Teatro antropocósmico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1983.
- Núñez, Nicolás, <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016].
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Teatología vs. Filología", en *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, año XIII, núm. 25, primavera 2007, pp. 27-33.
- Ortiz, Rubén, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, México, CITRU-INBA, 2015, 150 pp.
- Otros escenarios para el teatro*, <<https://otroscenariosparaelteatro.wordpress.com/2013/11/07/que-es-el-teatro-aplicado/>> [junio de 2016].
- Pavis, Patrice, "¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 4-18.
- Ramos Nava, Luis Fernando, *Estudio de casos de intervenciones escénicas de Arte-Terapia en el Hospital Rubén Leñero de octubre a diciembre del 2012*, México Facultad de Filosofía y Letras, UNAM [Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], 2015.
- Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo], XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Palermo, Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, año XVII, vol. 28, 2016.
- Researcher/IDEA Journal*, number 1, 2000.
- Reyes, Alfonso, *El deslinde; apuntes para la teoría literaria*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1963.
- Ricaño, Alejandro, *Más pequeños que el Guggenheim*, CELCIT-Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, <www.celcit.org.ar> [julio de 2012].

- Riva, Paula, "El teatro posdramático: una introducción" [traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann, 1999], *Telondefondo*, núm. 12, diciembre 2010.
- Sánchez, José Antonio, *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, MACBA (Quaderns portatils), s.f., <http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf> [junio de 2016].
- Sanchiz Sinisterra, José, "Narraturgia", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 19-26.
- , *Naturgia: dramaturgia de textos narrativos*, México, Paso de Gato, 2014, 148 pp.
- Sapere aude! ¡Atrévete a saber! Blog de Lengua castellana y Literatura del IES "Mar de Aragón"- Caspe*, martes, 10 de marzo de 2015, <<http://sapereaude3.blogspot.mx/2015/03/diez-caracteristicas-de-los.html>> [junio de 2016].
- Taylor, P., "Applied Theatre/Drama: An e-debate in 2004: Wiewpoints", en *RIDE: Research in Drama Education*, 11, 1(2006), pp. 90-95.
- Trastoy, Beatriz, "Miradas críticas sobre el teatro posdramático". *Aisthesis* [online], 2009, núm. 46, pp. 236-251 <<http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art13.pdf>> [febrero de 2012].
- Villaurrutia, Xavier, *Autos profanos*, México, Letras de México, 1943.
- Werner, David y Bill Bower, "Títeres y teatro comunitario", *Aprendiendo a promover la salud*, Berkeley, Ca. Hesperian, 2010, pp. 561-605.
- Werner, David y Bill Bower, "Sociodramas y práctica simulada", *Aprendiendo a promover la salud*, Berkeley, Ca. Hesperian, 2010, pp. 277-290.

El santo luchador: de rudo a técnico, del espectáculo a súper héroe

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

FELIPE SÁNCHEZ REYES | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen

Después de plantear el tema de la lucha libre en Londres y en la antigua Grecia, y del debate de si debe continuar como la lucha antigua, pura, o como espectáculo, nos centraremos en demostrar la evolución del Santo en el espectáculo. Para ello estructuraremos el texto en tres partes. En la primera abordaremos los inicios de la lucha libre y de Rodolfo Guzmán; en la segunda, su desarrollo como Santo, actor rudo dentro del deporte a través de su nombre, cuerpo físico y atuendo, y el espectáculo teatral; y en la tercera, como Santo, actor técnico del deporte espectáculo en la televisión, el cómic y el cine.

Abstract

After raising the issue of wrestling in London and ancient Greece, and discussing whether it should continue as the ancient, pure fight, or as a show, we will focus on demonstrating the evolution of the Saint in the show. For this we will structure the text in three parts. In the first we will address the beginnings of wrestling and Rodolfo Guzmán; in the second, his development as Saint, a rude actor in sports through his name, physical body and attire, and the theatrical spectacle; and in the third, as Saint, technical actor of the sport show on television, comic and film.

Palabras clave: El Santo, lucha libre en Atenas, Anteo y Heracles, Ajax y Ulises, lucha greco-romana, espectáculo teatral, héroes, la máscara, deporte-espectáculo.

Key words: The Saint, wrestling in Athens, Anteo and Heracles, Ajax and Ulysses, Greco-Roman wrestling, theatrical show, heroes, the mask, sports-show.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco y Felipe Sánchez Reyes, "El santo luchador: de rudo a técnico, del espectáculo a súper héroe", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 141-161.

¡Respetable público!

Lucharán dos de tres caídas sin límite de tiempo. En esta esquina, El Estrangulador y, en esta otra, Gregorius El Grande...

La arena está llena en la planta baja y alta: al centro, el cuadrilátero, réferi y luchadores: El Estrangulador, 1.80 de estatura, y su rival, más bajo y gordo. Suena la campana. El primero ataca, lo tira a la lona, lo aferra de la mano y avienta contra las cuerdas, lo recibe y golpea con el puño en el pecho. El público reacciona y grita: "¡Rómpele el cuello, Estrangulador!" También su rival reacciona, lo engancha del brazo y lo tira a la lona. El otro se para, lo tira y pateo. Su contrincante se levanta; se trenzan en lucha ante la mirada del público y réferi. El Estrangulador cae encima del réferi. El otro se le avienta, pero su rival se hace a un lado y cae en la lona.

Entonces se levanta de las butacas, Gregorius el Grande, anciano grueso y maestro griego de lucha Greco-Romana, el mejor luchador del mundo, que derrotó en combate al alemán Heiterschmidt, y le expresa al promotor de luchas en Londres, a su hijo Kristo: "¿Para esto me trajiste de Atenas? ¿Para este circo barato? ¿Qué has hecho con la lucha greco-romana? ¿Crees que dejaré a Nikolas de Atenas luchar con esa basura?" El hijo le responde: "Papá, debes entender que los tiempos cambian. Los gustos, la gente, todo cambia."

Posteriormente, Gregorius, el técnico anciano pesado, lucha, sin desearlo, contra El Estrangulador, joven y rudo. El anciano le aplica la llave en la muñeca, amarra con sus brazos, lo inutiliza y tira a la lona. El joven se para y lo tira. El griego se levanta y le inutiliza un brazo. El otro lo golpea con el puño en el hombro, le aprieta el rostro con su manaza, logra zafar su otro brazo, golpea el rostro del anciano, lo agarra del cuello con ambas manos y se lo aprieta. El anciano libera sus brazos, lo rebota contra las cuerdas y trenza con sus brazos al cuello. Luego lo abraza de la cintura con sus dos brazos, cual tenazas.

El otro se zafa, levanta en vilo al anciano, lo estrella en la lona y se agacha para sujetarlo. Pero el griego lo agarra del cuello, se levanta poco a poco sujetando al otro y le aplica la llave en la cabeza: primero empuja todo su cuerpo

contra el cuello y hombros del joven, luego le rodea la cintura con sus brazos y le aplica el abrazo del oso.

Éste intenta zafarse y, cuando se libera, el anciano aprisiona la cabeza y brazos entre los suyos, le aprieta la mandíbula con sus dos brazos y lo tira a la lona. El otro lo golpea con la rodilla en la cintura, se zafa, le aprisiona la cabeza con sus brazos e intenta ahogarlo. Pero el anciano, con una llave magistral, lo derriba a la lona, aprisiona el cuello y cabeza con sus brazos; el otro se zafa y le propina repetidos golpes al pecho.

El anciano se repone, lo tira otra vez a la lona y no lo suelta, a pesar de los codazos recibidos en su hígado y cuello. Se para poco a poco, empujando todo su cuerpo contra la cabeza del joven, lo abraza, le aplica el abrazo del oso en la cintura y lo levanta todo de la lona. Aprieta cada vez más la cintura del otro hasta ahogarlo, lo zangolotea dos veces, cual muñeco de trapo y lo arroja inconsciente a la lona, cual guiñapo.

Agotado por el intenso combate, el anciano maestro de lucha greco-romana exclama: "Eso es lo que hago con los payasos de la lucha. La lucha greco-romana es un arte de gran belleza." De este modo nos lo muestra la película, *Night and the City*. Así, el anciano y técnico Gregorius, con su abrazo del oso, vence al joven y rudo Estrangulador y lo deja tirado en la lona, medio muerto, tal como hizo Hércules con Anteo. Sale de las cuerdas, marcha vencedor a su vestidor a bañarse y enfrentar otra lucha con los misterios de la vida. Lo abordamos para felicitarlo y nos invita a Grecia a conocer el origen de la lucha libre en tres momentos.

La lucha libre en Grecia

Llegamos a Grecia, nos sentamos en las gradas a su lado y presenciamos, primero, la lucha del rey Anteo, gigante rudo de Libia, que ha dado muerte a todos sus rivales de la región. Él vive en una cueva libia, se alimenta con carne de león y duerme en la tierra desnuda, al contacto con su Madre Gea, para aumentar su fuerza colosal. Es un atleta rudo y fuerte que desafía al técnico y pequeño Heracles, que pasa por Libia para cortar las manzanas de las Hespérides, y éste le acepta el reto.

Los dos combatientes quitan de sus hombros las pieles de león. Heracles frota su cuerpo con aceite y Anteo derrama arena ardiente sobre sus miembros. Inicia el combate. Heracles pretende cansarlo, pero, al tenderlo en tierra, observa que los músculos y miembros del otro se hinchan de nueva potencia por su Madre Tierra. Vuelven a asirse. Anteo, al cansarse pronto, se deja caer al suelo para recuperar sus fuerzas. Entonces Heracles descubre la tretra de su

rival y cambia de estrategia. Ahora lo trenza de la cintura entre sus brazos, lo levanta del suelo a gran altura, le aprieta su vientre y se lo aplasta hasta romper sus costillas y matarlo; así lo narran Apolodoro¹ y Robert Graves². Claro que si ahora nosotros cambiamos de espacio y tiempo, y sustituimos los nombres de los semidioses por los de los luchadores: El Santo, Blue Demon y Black Shadow, entonces tenemos el mismo fin: escenificar la lucha del más fuerte contra el débil, del técnico contra el rudo.

Segundo, después de los funerales de Patroclo, narra Homero en el canto XXIII de la *Ilíada*, versos 700-735, los juegos en su honor en la playa de Troya. Surge la lucha desigual entre el gigante Áyax, rey de Salamina, de fuerza brutal, contra el pequeño Ulises, rey de Ítaca, astuto y versátil. Todos los guerreros se congregan en torno al círculo de los contendientes y los alientan con gritos. Ambos se despojan de sus capas y ropas, comparecen ante la concurrencia, se miran de frente y se agarran, se abrazan, se trenzan, se esfuerzan y fluyen perlas de sudor por su cuerpo, pero ninguno tumba al otro al suelo.

Áyax lo abraza con sus manazas y lo levanta en vilo. Pero Ulises reacciona brutalmente: “lo golpea detrás en la corva, le dobla las articulaciones, lo derriba hacia atrás; y cae sobre su pecho, mientras las huestes los contemplan admiradas y extasiadas”³. Cuando intenta alzarlo, “el otro le pone la zancadilla, ambos caen al suelo, llenos de polvo. Entonces se levanta de su asiento Aquiles, juez del evento, y declara la victoria para ambos; ellos se enjugan el polvo, se ponen sus túnicas y recogen sus premios”⁴.

Y tercero, en Atenas, Grecia, la lucha libre se efectúa el tercer día de las Olimpiadas, junto con el pugilato y el pancracio en el gimnasio (γυμνασιον: desnudo; γυμνωω, desnudarse; γυμνάσιον: lugar donde se ejercitan desnudos los atletas), actual *gym*, y se entrenan en un foso con arena, de allí que actualmente se denomine Arena a los lugares de lucha en México: Arena Libertad, Roma, Modelo, Coliseo, México. Los jueces autorizan a los atletas agarrar de los brazos, cuello y cuerpo, también la zancadilla, mas no coger al contrincante debajo de la cadera o de las piernas, porque el objetivo consiste en derribarlo, sin caer el otro. Luchan por parejas, previo sorteo, en tres asaltos, y existen dos clases de lucha: la primera consiste en que uno de los adversarios caiga y toque el suelo con su espalda; y la segunda, que, cuando uno admite su derrota, levante el dedo.

¹ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, traductor José Calderón Felices, Madrid, Akal, 2002, p. 115.

² Robert Graves, *Los mitos griegos*, México, Alianza Editorial, 1996, vol. II, pp. 183-184.

³ Homero, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000, p. 476.

⁴ *Ibid.*

Los luchadores son muy hábiles, porque la lucha es un deporte brutal, y los griegos aprecian, no tanto la fuerza, como la agilidad, técnica y habilidad para prevenir los movimientos del contrincante, porque se trata de vencer, pero con elegancia. También la valoran como una hazaña, llena de gracia, y acrobacia que provoca aplausos y protestas entre sus seguidores. Por eso Plutarco afirma que la lucha es el más astuto y artístico de los certámenes, pues consideran la lucha como el símbolo del bien contra el mal, de la libertad contra la opresión; y es muy estimada, así lo manifiestan Frangos⁵ y Marrou⁶.

Gregorius, después de mostrarnos el origen y la parte diáfana de la lucha griega, nos retorna a Londres y entra a su vestidor. Mientras que su hijo Kristo, el rudo promotor de la lucha libre, nos explica los secretos oscuros de la mafia agonística: sus abogados y pistoleros, las apuestas concertadas con luchadores y el pago paupérrimo que éstos reciben y comparten con sus entrenadores.

Después de conocer las partes blancas y oscuras de la lucha, dejemos arriba del ring a los antagonistas; abajo, a los entrenadores y organizadores, a los luchadores y gimnasios; y afuera, a los promotores que controlan las luchas en cada ciudad, a los estafadores y a la mafia que se enriquece del sudor de los luchadores, de la inocencia y admiración de la afición por sus ídolos. Dejemos Londres en la década de los cuarenta y pasemos a México, donde también domina la parte oscura, ruda, de las luchas en las arenas.

Después de introducir el tema de la lucha libre en Londres y en la antigua Grecia, y del debate de si debe continuar como la lucha antigua, pura, o como espectáculo, nos centraremos, en este artículo, en demostrar la evolución del Santo en el espectáculo. Para ello, lo hemos estructurado en tres partes. En la primera abordamos los inicios de la lucha libre y de Rodolfo Guzmán; en la segunda, su desarrollo como Santo, actor rudo dentro del deporte a través de su nombre, cuerpo físico y atuendo, y el espectáculo teatral; y en la tercera, como Santo, actor técnico del deporte espectáculo en la televisión, el cómic y el cine.

⁵ Demetrio Frangos, *Historias y mitos de los juegos olímpicos de la Antigüedad*, México, UNAM, 2009, pp. 99-102.

⁶ Henri-Irénée Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, México, FCE, 1998, p. 176.

PRIMERA CAÍDA: Los rudos: Rudy Guzmán y Lomeli vs. Murciélago Velázquez y Lutteroth

*La arena estaba de bote en bote
la gente loca de la emoción
en el ring luchaban los cuatro rudos,
ídolos de la afición...*

La lucha libre en México

Comencemos con los inicios de la lucha libre y de Rodolfo-Santo en este deporte. La lucha libre se integra a nuestra cultura popular, a partir de la intervención francesa (1862-1867); las primeras empresas dedicadas al deporte espectáculo surgen en 1910, presentan las luchas en sitios improvisados como teatros y circos, hasta que se construyen las primeras arenas en los barrios populares de la ciudad: la Doctores y Tepito.

En 1925, cuando las luchas aún son consideradas un deporte serio, el teatro Tívoli, ubicado en Puente de Alvarado y Ramón Guzmán, posee al fondo de su construcción la arena Tívoli, pero sin techo. Luego este deporte “deja de ser lucha libre pura, porque aburre a la juventud de ritmo acelerado, introduce y emplea un ingrediente sádico para interesar a los aficionados”⁷, y se convierte en bálsamo de la pobreza. Brotan las arenas y luchadores en los barrios. En 1927 surge en la colonia Guerrero la arena Degollado, en 1930 la arena Nacional (más tarde cine Palacio Chino) y así nacen más arenas en el Distrito Federal: “la Libertad, la Roma, Escandón, Anáhuac, Guerrero, Degollado, Vencedora, la Coliseo, la México y la de Apatlaco, por el rumbo de Iztacalco”⁸.

Más tarde, este deporte se nos presenta como un espectáculo que se monta en el escenario con vestuario lleno de parafernalia, y su relación con el público, como parte de una dinámica teatral, provoca su participación en la obra. Afirma Juan Manuel Ramírez que fue Lutteroth González quien vio, por primera vez en 1929, un combate de lucha libre en El Paso, Texas (EU). Cuatro años después organiza, el 21 de septiembre de 1933, la primera función en la Arena Modelo –antigua Arena México–, en la que participan los luchadores estadounidenses, Chino Achiu, Bobby Sampson, Cyclone Mackey y Yaqui Joe. Al notar que este deporte-espectáculo atrae a multitud de aficionados, el

⁷ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, p. 84.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

empresario, con el dinero que ganó en la Lotería Nacional, construye la Arena Coliseo el 2 de abril de 1943.

En 1933, la arena Modelo, ubicada en la colonia Doctores, se convierte en la nueva arena México. Al año siguiente, las arenas Nacional y México son los principales centros de lucha libre y surgen otras: la Libertad, en Santa María la Redonda y, en 1943, la Coliseo, en Perú 77, que convoca a los barrios populares, aguerridos, de Tepito y la Lagunilla. Esto es en lo que se refiere a las arenas, en cuanto a la lucha, el estilo mexicano combina la lucha grecorromana y el wrestling estadounidense en la década de los treinta, y se convierte en espectáculo de barrio.

Y en cuanto a los luchadores, tanto el rudo como el técnico tienen permitido actuar con la misma suciedad, aunque éste ejerce una ética moral propia. En la década de los cincuenta, se refuerzan los dos tipos: o muy malos o muy buenos, pues a través de ellos se rebelan Eros y Tánatos, la comedia y la tragedia. Estos luchadores de barrio, por su origen, cercanía e identificación con el público, hacen de este espectáculo una actividad diferente al resto de los deportes que mantienen distantes a sus protagonistas.

Pues ellos, afirma el promotor Lutteroth Camou, se convierten en “héroes que se pueden tocar. Uno los ve hacer grandes acciones sobre el cuadrilátero y el luchador tiene también esa condición humana de acercarse a su público”⁹. Así, por medio de este deporte, el luchador del barrio deja de ser paria, adquiere personalidad y fama; y para el público se convierte en fuente lúdica y catártica, reguladora de las tensiones sociales y bálsamo de la pobreza.

Los inicios del Santo

Los intereses de Rodolfo Guzmán Huerta (Tulancingo, Hidalgo, 1917-1984) en la lucha libre comienzan desde su adolescencia, pues tres de sus hermanos son luchadores: Jesús, el *Pantera Negra*, que muere en un accidente en el ring; Miguel, *Black Guzmán*, campeón mundial de peso medio; y Javier, *Jimmy*.

A temprana edad emigra con su familia de Tulancingo a la zona popular de la ciudad de México. Termina sus estudios de primaria, deja inconclusa la secundaria, entrena lucha a los 14 años en el Casino de la Policía de la ciudad de México, domina las técnicas de lucha grecorromana, olímpica y la japonesa

⁹ Juan Manuel Ramírez, “Lucha libre mexicana, 80 años de espectáculo”, en *Vanguardia MX*, 26 de septiembre 2013. Consultado el 22 de marzo 2018 en <<https://www.vanguardia.com.mx/luchalibremexicana80anosdeespectaculo-1839928.html>>.

del Jiu-Jitsu (judo), cuya técnica cuerpo a cuerpo en el suelo incluye lanzamientos, derribos, sumisiones y luxaciones articulares.

A los 16 años debuta sin máscara, ganando una miseria, en una arena de pueblo. A los 17 años, conociendo su complexión física y las técnicas de lucha, debuta profesionalmente en 1935. Inicia con su hermano Miguel, *Black Guzmán*, luchas amateur en arenas de segunda que le permiten mucha actividad. Ambos son descubiertos en Pachuca por el famoso luchador estadounidense Jack O'Brien, quien, impresionado por su estilo de lucha, rudeza y méritos de Rodolfo, lo recomienda a Jesús Lomelí, réferi de la lucha libre e instructor de la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL). Esta promotora recién fundada por Salvador Lutteroth González, un expagador de las fuerzas obregonistas, requiere de luchadores nacionales que nutran su programación, sustentada en gladiadores estadounidenses, y que además agreguen sus propios elementos a la lucha.

Él debuta oficialmente en los cuadriláteros en 1935, con su primer nombre de batalla, Rudy Guzmán, en la arena Islas, ubicada en la calle de Vesta, colonia Guerrero, pero abandona ese nombre en abril de ese año. A partir de entonces evita peleas callejeras con los bravos del barrio, cuida su tranquilidad espiritual y realiza entrenamientos físicos de cinco horas diarias, para obtener mayor elasticidad en el combate.

En 1936 Rodolfo ingresa en la empresa EMLL, usa su primera máscara: El Hombre Rojo, y debuta en una arena del rumbo de Molino del Rey; con la máscara aprende la magia de ser incógnito, el amo del público y del suspenso. Después, cuando Jesús Lomelí, su padrino luchístico, forma su propia empresa y renta el Frontón Nacional, le sugiere emplear su segunda máscara y se transforma en el Murciélago II, pero ante la demanda del Murciélago Velázquez, el primer mexicano enmascarado, él cambia de nombre.

Así, en 1933 se inicia en México este espectáculo profesional, que mezcla deporte, acrobacia e histrionismo. Está dedicado a las familias y masa popular, quienes, por un lado, se entusiasman con el combate, festejan las patadas voladoras, los piquetes de ojos, las llaves asesinas: la quebradora, el tirabuzón, el cangrejo. Y, por el otro, al gritar insultos y groserías al rival de su ídolo, liberan sus impulsos contenidos y tensiones diarias, y son una catarsis que los libera de sus problemas económicos.

SEGUNDA CAIDA: El Santo rudo y su pasado vs. los técnicos y el triunfo

El santo, el Cavernario, Blue Demon y el Bulldog.

El Santo, el Cavernario, Blue Demon y el Bulldog.

Y la gente comenzaba a gritar

se sentía enardecida sin cesar...

Ahora desarrollemos la evolución agonística del Santo rudo en las décadas del cuarenta y cincuenta. En los cuarenta, Rodolfo Guzmán y Jesús Lomelí, su entrenador, regresan a la Empresa Mexicana de Lucha Libre. Éste le propone, para esta segunda etapa, “tres nombres: El Ángel, El Demonio o el Santo. Con el nombre de Santo –responde–. Y siendo yo rudo mejor”¹⁰, además le sugiere la máscara, hecha con piel de cerdo, las mallas y trusa, plateadas, para que relumbren en la noche y produzcan destellos de plata en el ring.

La noche del domingo 26 de julio de 1942, cuando él renace, debuta con su nuevo nombre, el Santo. Sin embargo no se comporta como un santo, bondadoso o virtuoso, como es de esperarse, sino como rudo endemoniado en la arena México. Sabe que cuenta con veinticinco años de edad, que toda su carrera depende de este triunfo, y que debe ganar de cualquier manera: o gana o se retira. Porque ya está cansado de trabajar en la fábrica de medias, de luchar en arenas de segunda y de su pésima racha, quiere dejar atrás las carencias y tener dinero para su mamá, su esposa Maruca y su nuevo hijo.

Antes de subir al ring, en su vestidor, el Santo realiza el ritual del vestuario. Se coloca el suspensorio. Encima se ajusta el “instrumento estético y puritano [...] que preserva su sagrada intimidad intacta”¹¹: las mallas castas y púdicas, delicadas y femeninas que, como una mariposa, lo envuelven en su segunda piel, lo atrapan “en su propia red sin escapatoria, como sedoso capullo, carente de libertad”¹², que “ocultan su pudor que nace de la vergüenza ante la desnudez propia o ajena”¹³, y que tienen un carácter defensivo. Enseñada las rodilleras y la trusa virginal que oculta su sexo y refuerza su castidad de santo en la arena y en el barrio.

Luego se calza las botas aladas del mensajero Hermes que lo impulsan en sus lances aéreos de las cuerdas. Se introduce la máscara que le despoja la

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

¹¹ Enrique Gil Calvo, *Medias miradas*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1998, p. 38.

edad e identidad reales de su barrio y familia. Que anula su pasado precario y explotado, y que le otorga un nuevo rostro, anónimo y de santidad ante el público católico, y un poder sobrehumano. Sólo deja desnudos su tórax y brazos, para la admiración del público de ambos sexos, porque en sus mallas oculta lo antiestético, salvaje e inmoral: su pilosidad o vellos de las piernas, y acepta ser un santo violento, pero púdico y asexuado para la santidad.

Termina su ritual. Se persigna y, antes de salir y entrar de una a otra oscuridad, sale envuelto en su placenta envolvente, capucha y cordón plateados de la oscura gruta-ventre materno, donde renace y se transforma en el otro: el personaje ficticio. Ingresar temeroso, decidido, cual Teseo al pasillo oscuro y largo del Minotauro, donde al final luchará contra su monstruo rival, pero lleva el hilo y la ilusión de Ariadna, en sus botines y trusa, en su máscara y brazos. Sabe que en ese pasillo lo espera el patíbulo de los ajusticiados, pero también el fin de su peregrinar durante ocho años en las arenas de provincia.

Escucha los aplausos de su raza de bronce que lo apoya, los chillidos e insultos que lo rechazan. Atrás, en la estela va dejando al obrero humilde, ninguneado. Al caminar va transformando su alma y fortaleciendo su nuevo cuerpo y personalidad, y va surgiendo el otro: el Santo rudo, belicoso. Cuando llega al cuadrilátero ya se metamorfoseó en el villano, el agresivo que no perdona las humillaciones padecidas en su pueblo ni en sus empleos transitorios. Porque su santo nombre lo quiere cincelar con su vestuario y fuerza interior, con la motivación del público que lo ayuda a convertirse en un personaje poderoso, y con sus batallas ganadas.

Sube al ring iluminado, el punto de su disputa. Se hinca ante la zona sagrada, como se lo enseñaron sus padres frente al altar de la virgen, y reza en su esquina antes de combatir. Al centro, los rivales y el juez nerviosos, la lona se estira como el arco, las cuerdas se tensan cual sus nervios, arriba las lámparas, diosas sagradas que, como Afrodita y Atenea, ayudan a uno y ciegan al otro. Sabe que ahora, con sólo dar unos pasos en la lona, concentra la mirada expectante, porque sabe manejar la emoción y el grito de la multitud.

El público se enardece como fiera enjaulada tras las rejas. Desde que pisa la arena o recinto sagrado sabe que la lucha libre es real, y que se vive con los cinco sentidos y los gritos exaltados. La porra técnica se apega al guion, participa en el espectáculo y lo abuchea, mientras la ruda, lo protege, le exige "sangre", mienta madres, insultos y señales obscenas con la mano al otro. Las porras se calientan y todos se contagian.

Está a punto de sonar el silbato y de recrear el conflicto eterno del ser humano: la lucha de Prometeo contra Zeus, la lucha del hombre contra los dioses, la lucha del bien contra el mal. Él no escucha las provocaciones verbales de su

rival, porque sabe que su respuesta está en su poder y en las cuerdas del ring. Tampoco ignora, por su experiencia en otras arenas, que los luchadores y el público vienen aquí a desahogar su energía, que los únicos ganadores son los empresarios que incrementan sus bolsillos, que el sistema libera y somete las tensiones sociales del pueblo, como en Roma: arena, pan y circo. Pronto se enciende, cual llama por dentro, y va a descargar toda su energía para ganar la batalla de forma legal o ilegal.

Suena el silbato de inicio. Suenan las trompetas de las porras. Inician los abucheos del público. Les piden acción y sangre, mucha sangre. Les lanzan insultos verbales como algodones envueltos en celofán delicado, color fucsia. Esa noche del domingo 26 de julio de 1942 en la Arena México el Santo, cuyo nombre contrasta con su rudeza y violencia, resulta ser un villano del ring. Lucha no como un santo, sino como una fiera desatada, desalmada. Realiza “una lucha encarnizada contra su rival el Ciclón Veloz”¹⁴: lo tira a la lona, lo golpea, hace sangrar, se sube a las cuerdas del ring, se lanza contra su rival y lo vence con sus lances aéreos y destreza de llaves de cuerpo a cuerpo.

Termina el combate, regresa vencedor a la gruta clara de su renacimiento. Mr. Hyde se transforma en el Dr. Jekyll, se quita su atuendo y su otra personalidad, se baña y en un instante se transforma en el ser pacífico, cotidiano. Afuera los espectadores salen cansados, liberados, de la arena esa noche. Quienes antes agredían e insultaban al luchador, ahora se acercan al héroe, lo esperan a la salida, le piden su autógrafa, lo tocan y se toman una foto abrazado a él. Adentro liberaron el coraje, la ira, la desilusión de la vida contenida en la semana. Afuera se reconcilian consigo mismos, brillan sus miradas, tienen armonía con los otros. Ahora se preparan para recibir los sinsabores de la semana que inicia y, en la próxima función, sacarán otra vez a pasear sus demonios por la arena.

Ese triunfo, ese nombre y esa máscara plateada, que le dan atracción y poder sobre el público, son su varita mágica, para que lo vuelven a programar allí mismo. Inicia su trayectoria meteórica de triunfos y de popularidad. Conquista el campeonato mundial, las siguientes luchas y, a pesar de ser rudo, el público lo idolatra, porque tiene ángel y un estilo personal.

Posteriormente, en una de sus luchas contra el Lobo Negro, el Santo, repite su ritual antes de pelear: sube al ring, se hinca con respeto y reza en su esquina. Entonces, más que un santo, resulta un villano que faulea a su oponente. Lo apalea, hace sangrar y, a pesar de que es descalificado, su fama y carisma empiezan a subir. Él “gana popularidad luchando en el bando de los rudos

¹⁴ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 101.

y obtiene su primer cetro en 1943, al destronar al *Murciélagu Velázquez*¹⁵. Pronto se convierte en villano y ostenta dos coronas: los campeonatos welter y medio de la República Mexicana.

El 2 de abril de 1943, afirma Álvaro Fernández,¹⁶ es invitado por el empresario Salvador Lutteroth para la inauguración de la arena Coliseo. Esa noche se enfrenta contra Tarzán López, el mejor luchador técnico, por el campeonato mundial. Suena el silbato, se arroja contra el contrincante para eliminarlo rápido y emplea sus mejores armas, pero todos sus esfuerzos se estrellan contra el muro del otro. Él se tambalea, sabe que va perdiendo y descubre un velo entre el triunfo y la derrota. Cuando el velo se levanta como cuervo negro, ve clara su derrota, pero si el velo cae cual paloma blanca, le anuncia el posible triunfo. Así, tras esa gasa sigue luchando contra su rival que lo sigue dominando. La multitud le lanza gritos de burla y palabras soeces, mientras que elogia y aplaude las llaves de Tarzán. Cuando se da cuenta, ya perdió su primera caída.

Al perder la primera caída, siente el lamento de un animal herido y un silencio sepulcral en su interior. Sus sueños de triunfo se desvanecen ante su posible derrota y los gritos enardecidos del público se lo anuncian. Su temor no aminora, se acrecienta. Luego comienza a suspirar para relajarse, se desplaza de un lado a otro del ring para atraerlo. Mientras llama en su ayuda a las voces de la naturaleza y a la divinidad, pero no lo oyen ni acuden, lo dejan solo. Tiene que activar rápido su imaginación, azuzar y despertar su barbarie original. Comienza su lucha enconada contra el otro. Después de diez minutos, reconoce que sus intentos de vencerlo resultan vanos y acude a su último recurso: el jiu jitsu, pero tampoco hace mella en su rival. Él se halla vacío, sus llaves y ánimo están sin fuerza, sin sangre, se siente derrotado, como un bulto vacío.

La serenidad de su adversario, la mayor consistencia, preparación y larga experiencia se imponen bajo la presión de una dura llave. El Santo rudo cae derrotado en su segunda caída y noche más difícil en el ring, en dos caídas al hilo en esa y otra ocasión. Sin embargo, continúa luchando contra otros y pronto olvida esa derrota a base de triunfos. Más tarde, disputa contra el reconocido luchador extranjero, Jack Blomfiel, quien lo desenmascara. Pero como el Santo trae otra máscara sobrepuesta, éste se enardece, lo baña en sangre con faules y artimañas. Lo noquea y crece su reputación como rudo, masacrando a luchadores y réferis.

¹⁵ Lourdes Grobet, *Espectacular de lucha libre*, México, Trilce Ediciones, 2006, p. 280.

¹⁶ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 102.

En 1944 se forma la Pareja Atómica, integrada por Santo y Gori Guerrero, inventa la llave denominada, "A caballo". Ese año es declarada la mejor pareja que continúa con su fama y, después de vencer a la pareja de Blue Demon y Black Shadow, se separa en abril de 1950, y el Santo realiza algunas presentaciones sin máscara en Houston, Texas. En esos años el Santo gana el Campeonato Nacional de Peso Welter y el Campeonato del Mundo al extranjero Pancoff. Aunque en 1950 pierde su combate ante Wolf Ruvinskis.

Aclarado el nacimiento del Santo, en la lucha libre, ahora revisemos los tres elementos teatrales que conforman su personaje —su nombre, cuerpo atlético y su atuendo: la capa, el color plata y la máscara— y, cuarto, el espectáculo teatral.

Su nombre, cuerpo atlético y atuendo

Iniciemos con el primer elemento teatral: su nombre. Su nombre de batalla, el Santo —definen la RAE y el Diccionario Latín, *sanctus*— significa sagrado, inviolable; virtuoso, *íntegro e irreprochable*, que contrasta con su actitud en el ring: rudo, villano, desalmado. Sin embargo, en esta etapa, su nombre de batalla, santo, beato, contrasta con sus actos rudos y agresivos.

Continuemos con el segundo elemento teatral: su cuerpo hercúleo. Él, atleta riguroso, cuida sus facultades físicas y mantiene su fortaleza con ejercicios y rutinas diarias. Destacan su amplia espalda, cual coloso hecho a martillo, y cuello firme. Debajo de los hombros se yerguen sus pectorales poderosos, como el hierro; bíceps potentes y brazos sólidos, cual piedras redondeadas que el río pulió en sus remolinos; y piernas firmes, elásticas, que le permiten volar en el ring. Detrás de este personaje, asegura Fernández,¹⁷ hay un buen atleta profesional que entrena cinco horas diarias y cubre tres técnicas básicas de lucha: la grecorromana, la olímpica y la intercolegial, y al menos, dos rutinas de ejercicio: en aparatos para fortalecer los músculos, y el *tumbling* o acrobacias para la agilidad, saltos, caídas y elasticidad. Su cuerpo esculpido es la envidia de los hombres que lo imitan en los gimnasios, y el atractivo de las mujeres hermosas.

Abordemos el tercer elemento teatral que le proporciona atractivo y poder sobre la multitud, su atuendo: la capa, el color de plata y la máscara. La capa cuelga sobre sus hombros, como piel de león de Heracles, y "le otorga poder, dignidad y su verdadera naturaleza de hombre"¹⁸ rudo, poderoso, como los héroes míticos de los espectadores. Este elemento se refuerza con el color plata

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Gistavo Gili, 2000, p. 40.

de su máscara y atuendo. El color plata manifiesta solemnidad y elegancia. Se asocia a la rapidez y dinamismo, a la sangre fría y planificación de ataque, al objetivo e inteligencia y, sobre todo, pasa desapercibido ante su rival.

Prosigamos ahora con el misterio de la máscara que lo torna invisible.¹⁹ Constituye su imagen. Al ponérsela, se siente interiormente transformado, asume las cualidades del nuevo ser que representa y se convierte en su segunda naturaleza. Ésta rodea su cabeza, como una aureola divina de semidiós y le proporciona la fuerza vital que emana de lo sagrado. Si para Hans Biedermann,²⁰ la máscara es un medio para identificarse con lo “sobrenatural”; para Cooper²¹ es la protección y transformación de las deidades que encarna; y para Jung, la máscara, resulta simbólica de la esfera superior o mundo celeste.

De modo que la teatralidad de la lucha libre se manifiesta en cuanto él, como atleta y actor, se posesiona de su personaje y nombre de batalla, y asume su segunda identidad. Su transformación ocurre al crear otra imagen con la ayuda de la máscara y atuendo. Al subir al ring y proyectarla, su espíritu y fuerza interior, motivada por el público, emerge del personaje. Esta tradición de la máscara en el luchador le otorga el anonimato, porque le “oculta el rostro real, guarda su incógnita en el barrio, y lo dota de otra identidad casi mágica y un carisma especial”²².

Su máscara forma parte del ritual del espectáculo de la lucha, y el público se encuentra fascinado con ella y con su cuerpo atlético. Le resulta más atractivo y catártico cuando él expone su máscara contra otra, porque entonces lo oculto y el anonimato, se desenmascara. Si él gana una máscara, gana todo, porque muestra la identidad oculta y convierte al otro en don nadie.

El espectáculo teatral en la lucha libre

Terminada la explicación de su máscara, ahora revisemos el cuarto elemento, el espectáculo teatral de la lucha libre y sus semejanzas con el teatro antiguo griego. La lucha en la que participa el Santo, no es sólo un deporte competitivo, sino también un espectáculo, donde entran en juego: el Santo o actor principal, que desarrolla un papel determinado con la coreografía de su máscara, atuendo, colores y movimientos escénicos; y el público que participa activamente.

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002, p. 125.

²⁰ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 300.

²¹ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 117.

²² Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 50.

Empecemos con el teatro, cuyo término deriva de la voz griega *zeaszai*: mirar, es la vida hecha música y palabra, gesto y danza, que está para admirarse y prohíbe representar escenas violentas, porque es un evento social al que asisten hombres y mujeres, por separado, afirma Celdrán Gomariz²³. Los espectadores traen de casa sus cojines para sentarse cómodamente —en las arenas se alquilan—, frente al espacio donde se representa la escena. Ellos también toman en serio cuanto sucede en el escenario. Saben cómo va a acabar todo. Para ellos no hay sorpresa, sólo el placer de la anticipación, porque todas las tragedias, como las luchas, cuentan lo mismo, aunque con versos o luchadores distintos, lo único que cambia es la interpretación.

Tespis de Icaria —siglo VI a. C.—, creador de la tragedia griega (*tragizein*: cambiar la voz), introduce en la tragedia el maquillaje blanco que representa el espectro del héroe; y la máscara ritual, hecha de lino, que los actores “portan en escena, destinadas a identificar ante el público los personajes míticos: Edipo, Orestes o Teseo, asegura Gil Calvo”²⁴. El actor, ο *υποκριτης*, al colocarse la máscara, asume otra voz que no es la suya; posee ropajes agrandados que aumentan su tamaño, como la capa del Santo; y representa en las tragedias, como en las luchas, el conflicto del hombre contra los dioses. Así, el actor de la tragedia y el combatiente de la lucha aparecen enmascarados y asumen una personalidad que no es la propia, sino otra.

Durante la representación, los espectadores comen nueces y frutos, beben vino y charlan. Siguen en silencio las escenas, aplauden a unos actores o muestran su desacuerdo, patean las escenas que no son de su agrado; su participación activa afecta o lleva al éxito el espectáculo teatral o agonístico. De modo que los elementos del teatro griego están presentes en la lucha libre y el promotor Lutteroth lo convierte en un espectáculo popular.

Como el teatro, también la lucha libre emplea el gesto y la danza acrobática de sus actores, para representar un drama y ser admirados por el público. Sus caracteres resultan obvios, no hay lugar para la ambigüedad, son fieles a su imagen y nunca la traicionan. Los buenos o técnicos siempre luchan limpio, poseen movimientos sofisticados y de científico sereno. No traicionan la ética de sus acciones benévolas y muestran los signos de la justicia, ecuanimidad y honor.

Los malos son traicioneros, violan las reglas, resultan repugnantes con su cuerpo, gordo o musculoso. Expresan la bajeza del rudo: feo y primitivo, juego sucio y violento, gritos y gestos exagerados. “Por eso los efectos de una llave

²³ Pancracio Celdrán Gomariz, *Quién fue quién en el mundo clásico*, Madrid, Planeta, 2011, pp. 451-454.

²⁴ Enrique Gil Calvo, *Máscaras masculinas*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 34.

los representan con gestos exagerados y su parte corporal afectada es grotescamente señalada, para tener verosimilitud y enfatizan que cada caída es una vergüenza para ellos.”²⁵

Así, la lucha libre es teatro lúdico, basado en soportes narrativos sobre el bien y el mal. Involucra al Santo que también escenifica el drama y los elementos teatrales básicos: su físico atlético, vestuario y máscara. En la lucha y el teatro “asistimos a la representación del dolor del luchador [...], su función no consiste en ganar, sino en expresar el tono trágico del espectáculo, en mostrar su verdad y realizar los gestos excesivos que corresponden a su máscara”²⁶ o cuerpo.

TERCERA CAÍDA: 1952-1962, El Santo técnico, héroe del espectáculo en los *mass media*

*Métele la Wilson, métele la Nelson, la quebradora y el tira buzón,
quítale el candado, pícale los ojos, jálale los pelos, sácalo del ring.
Métele la Wilson, métele la Nelson, la quebradora y el tira buzón,
quítale el candado, pícale los ojos, jálale los pelos, sácalo del ring.*

Ahora abordaremos el ascenso del Santo técnico, entre 1952 y 1962, en la lucha libre y la proyección del personaje en los medios audiovisuales: la televisión, historieta de revistas y películas. La noche del 7 de noviembre de 1952, el Santo rudo enfrenta, en una gran lucha de destrezas, el duelo de su máscara contra la de Black Shadow, el técnico y gran favorito. Esa noche, él le arrebató la máscara y revela el nombre y rostro verdadero de Black Shadow: Alejandro Cruz. A partir de ese triunfo él sigue ascendiendo en su carrera. En 1953, al continuar el auge de las parejas o relevos, él se asocia con Valentino, uno de los mejores rudos, luego con el Cavernario Galindo, se conserva como Campeón Nacional y, a pesar de que es vencido en tres ocasiones por Blue Demon, como Campeón Mundial Welter.

El 26 de abril de 1956 se reinaugura la nueva arena México con una función en la que participan el Santo, el Médico Asesino, Rolando Vera, Blue Demon, Bobby Bonales y El Gladiador, entre otros. El Santo hace pareja con el Médico Asesino y le gana a Blue Demon y Rolando Vera. Después, Vera le quita el título de Campeón Mundial Welter; en septiembre, recupera su Campeona-

²⁵ Nelson Carro, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1984, p. 16.

²⁶ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 89.

to Nacional Medio, al vencer y desenmascarar al Gladiador, pero a finales de ese mismo año Vera se lo arrebató.²⁷

En los sesenta “el Santo se ve obligado –supuestamente para dar un buen ejemplo a su público infantil: ‘la niñez no merecía un ídolo tan malo’– a luchar, como técnico, como bueno, y el 5 de julio de 1962, en pareja con Henry Pilusso enfrentan y vencen a los Hermanos Espanto, afirma Fernández”²⁸. Él confirma esta versión en la entrevista con Paco Malgesto, de 1974: “La gente y el público infantil me seguían y querían y decidí cambiar mi estilo –de rudo a técnico– por los niños.”

En 1963, en su calidad de técnico, cuida su incógnita ante el público, asimila su condición de héroe y realiza una de las luchas más encarnizadas contra el Espanto I. Luego, gana el Campeonato Nacional de Peso Medio a Karloff Lagarde. En octubre de ese mismo año, cuando está a punto de perder la máscara contra el Espanto I, corre al vestidor con el rostro cubierto por sus manos y regresa al ring con otra máscara. Nuevamente lo enfrenta en Nueva York y desenmascara al Espanto. Se convierte en campeón nacional de peso welter, de peso medio y semicompleto, campeón mundial welter y medio.

En esta etapa, cuando se convierte en héroe del espectáculo agonístico e ídolo de la afición, ya se consagra en “un personaje notable, inmaculado, porque no fuma ni bebe, ni se le conocen escándalos –asevera Nelson Carro–; un héroe que defiende la justicia y el predominio del Bien”²⁹. Él, en su impasible máscara de plata, al fin logra el triunfo anhelado y el reconocimiento de la multitud. También halla, sin buscarlo ni desearlo, el símbolo unificador de la masa popular, que se concentra en la capital.

La televisión

Después de abordar cómo el Santo, técnico, se transforma en ídolo de la afición en las arenas, a continuación revisaremos la forma en que se consagra como héroe del espectáculo en los *mass media*. En los cincuenta, la llegada de la televisión se convierte en un nuevo canal de difusión para la lucha libre, la hace popular entre la clase media y provoca el boom de este deporte. En ese momento, la televisora XHTV firma con la empresa de Salvador Lutteroth para transmitirla en televisión con el patrocinio de las llantas General Popo, afirma Ocampo. La ciudad se paraliza a las 8:30 p. m. del viernes 10 de noviembre de

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ Nelson Carro, *El cine de luchador*, p. 35.

1950, cuando la voz del comentarista Rafael Vidal anuncia, en directo, desde la Arena Coliseo, la lucha estelar de Gori Guerrero, Campeón Mundial Welter, y el oriental Sugi Sito, que cae vencido.

En estas proyecciones aparece el Santo luchando contra sus rivales y llega a una mayor audiencia de clase baja y media. Pues quienes no acuden a la arena, ni tienen televisión en casa, pagan cuarenta centavos por ver la función en la tele de la tienda de la esquina. En la imagen proyectada, él atrapa y seduce a más fieles a su fortaleza y a su máscara: niños y jóvenes, amas de casa y señoritas. Su fama se incrementa con más devotos

La historieta de José G. Cruz

En esa misma década, diecisiete años después de haberse iniciado en la lucha libre, el Santo se convierte en ídolo de las multitudes. Es llevado a la historieta a manos de los moneros dirigidos por José G. Cruz –co-guionista de la película, *El Enmascarado de Plata* (1952)–. Éste utiliza su carisma popular a través del cómic y le agrega a su nombre original, *Santo*, el atributo, *El Enmascarado de Plata*. Él es el primer luchador llevado a la historieta.

La primera revista semanal, donde el Santo cobra vida, aparece el miércoles 3 de septiembre de 1952 con 32 páginas. Luego sale tres veces a la semana con un tiraje de 550 mil ejemplares por episodio. La revista circula en todo el país y en Latinoamérica; para 1957 el cómic del luchador vive sus mejores momentos y sus lectores infantiles lo transforman en su héroe de la vida real. Cuando la revista sortea máscaras a los niños, ellos se las arrebatan a los otros, causan accidentes y aparecen infantes fracturados o que se arrojan de las azoteas, al intentar imitar los lances y vuelos aéreos de su ídolo luchador.

Por medio de la historieta, José G. Cruz impulsa a este ídolo y, por su simbolismo para el pueblo y “por el poder de los *mass media*”³⁰, lo convierte en héroe de las arenas, ícono popular y mito de la cultura mexicana. Así, el Santo se distingue por su caballerosidad, bondad y virtud relevantes. Se convierte en un héroe que lucha por la justicia en las arenas, programas de televisión, cómics y películas. Defiende a la masa popular ante la injusticia de los gobiernos alemanista –carestía y corrupción–, de Ruiz Cortines –mala economía e impuestos a clases bajas–, de López Mateos –bajo salario y represión al pueblo–. Su aparición se da en el momento oportuno, porque el público ya estaba cansado

³⁰ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 108.

de la penuria y deseoso de un héroe nacional, aunque fuera de la lucha libre, con quien identificarse, y él llena sus expectativas.

Las películas

El Santo y la lucha, instalados como “espectáculo en las arenas, el cómic y la televisión, dan su siguiente paso hacia el cine, donde obtienen el éxito popular”³¹. El Santo, mediatizado por su manager y promotor, representa al técnico, al bueno, y actúa en más de cincuenta películas de 1952 a 1983. De este modo, él y los héroes enmascarados de la lucha que provienen del barrio, del esfuerzo del gimnasio y de los pocos pesos para sobrevivir, son llevados a la pantalla.

En la década de los cincuenta se realizan las primeras películas del género de luchadores. En 1952, René Cardona filma la película, escrita por Ramón Obón y José G. Cruz, *El enmascarado de Plata*. En 1958 filma sus dos primeras películas, *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*; en ellas aparece ya no como el rudo o malo, sino como el bueno, el justiciero. Pues él, a raíz del personaje de la historieta y de los niños que participan y le aplauden en la arena, cambia de rudo a técnico para darles ejemplo.

A partir de la maestría de su técnica en las arenas y de estos tres medios de difusión de su imagen, él se consagra como ídolo, como héroe del espectáculo de masas. Se transforma en el justiciero que redime a las clases populares de sus dolores y pobreza, porque el sistema político priísta que se ahoga, nunca se ha ocupado de ellos ni de su bienestar, sino de explotarlos.

El 5 de julio de 1962, el Santo cuenta con diez años como personaje de la historieta y con seis películas, un poco moralistas. Entonces asume, de forma consciente, el significado de Santo, *íntegro e irreprochable* en su conducta, en entrevistas y actos públicos, donde jóvenes y adultos lo quieren tocar y le piden su autógrafa en las arenas. También los niños le solicitan autógrafos, los carga en sus brazos y los besa. Adquiere los atributos de un santo, de un héroe del espectáculo y juega con su imagen: “en una función, a punto de cancelarse por una tormenta y carencia de público, por orden del Santo apagan las luces y las encienden cuando él ya está en el ring, para que parezca una teofanía”³².

Asume una actitud positiva en el ring, en su vida y en las entrevistas, como lo refleja Kelly en su video: “Lo mejor para el pueblo de México, tanto a los niños, como a la juventud para que dejen los vicios y tomen el cauce del deporte,

³¹ Nelson Carro, *El cine de luchador*, p. 19.

³² Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 105.

a los estudiantes para que mejoren en sus estudios y ayuden a salir al país de sus dificultades.” Así, “el Santo se convierte en superhéroe en un país subdesarrollado, afirma Monsiváis en la entrevista a Luis Kelly, el Santo no surge como un Superman o los cuatro Fantásticos, se transforma en un superhéroe de las arenas pequeñas, en una leyenda de las arenas de lucha libre en Centroamérica y el sur de E. U.”

El Santo, que proviene de la clase popular, se convierte en ídolo de las multitudes. Primero, luchando en las arenas nacionales, luego en cómics y películas, más tarde en teatros, programas de radio y televisión. En su mejor momento del siglo veinte se convierte en un héroe moderno, enmascarado, porque representa la mentalidad del sector popular urbano al que pertenece, como la música de la Sonora Santanera. Y ahora en este nuevo siglo es una leyenda del encordado. Venerado por adultos, jóvenes y chicas de distintos estratos sociales y países que acuden a la arena Coliseo, para conocer los secretos de la lucha y rememorar las hazañas del Santo en sus películas.

Estamos en la Arena Coliseo, entran jóvenes japoneses, españoles y alemanas, nos sentamos en las gradas de la parte alta para admirar el espectáculo del ring. Abajo, la afición sentada. En los pasillos, los vendedores ofrecen cerveza, papas, palomitas y chucherías. Al centro, el cuadrilátero iluminado con el presentador y los luchadores contendientes, recibidos con chiflidos, aplausos e insultos. Arriba, en las gradas, las porras bravas del barrio de Tepito. De un lado, la técnica con sus ensordecedoras bocinas de camión que suenan al concluir el primer combate; del otro, la ruda que, como un coro, interviene al concluir la otra. Se oye el micrófono de la arena:

¡Respetable público!

Lucharán dos de tres caídas sin límite de tiempo. En esta esquina... y, en esta otra...

Referencias

- Apolodoro, *Biblioteca mitológica* (traductor: José Calderón Felices), Madrid, Akal, 2002.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1984.
- Celdrán Gomariz, Pancraccio, *Quién fue quién en el mundo clásico*, Madrid, Planeta, 2011.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 2000.
- Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2000.

- Criollo, Raul, Návar José y Aviña Rafael, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, UNAM, 2013.
- Fernández Reyes, Álvaro, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, Colegio de Michoacán-Conaculta, 2004.
- Frangos, Demetrio, *Historias y mitos de los juegos olímpicos de la Antigüedad*, México, UNAM, 2009.
- Homero, *Ilíada* (trad. Emilio Crespo Güemes), Madrid, Gredos, 2000.
- Gil Calvo, Enrique, *Medias miradas*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____, *Máscaras masculinas*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, México, Alianza Editorial, 1996, vol. II.
- Grobet, Lourdes, *Espectacular de lucha libre*, México, Trilce Ediciones, 2006.
- Malgesto, Paco, *Visitando a las estrellas*. Dir. Elías Smeke, 1974. En Too Main Frame. "El santo nos cuenta su vida de triunfos y tragedias. Celebrando 100 años de leyenda", 2017. Consultado el 27 de marzo 2018 en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sdgAZGOXpA4>>.
- Marrou, Henri-Iréné, *Historia de la educación en la Antigüedad*, México, FCE, 1998.
- Matyszak, Philip, *La antigua Atenas*, Madrid, Akal, 2012.
- Miranda Fascinetto, Lola, *Sin máscara ni cabellera*, México, Marc Ediciones, 1992.
- Ocadiz, Pedro, Cumbia de "Los luchadores", Conjunto África, 1952. Consultado el 22 de marzo de 2018 en <http://www.albumcancionyletra.com/los-luchadores_de-conjunto-africa__282522.aspx>.
- Ocampo, Jorge, *75 Aniversario –a 58 Años de la primera transmisión de Lucha Libre de la EMLL– Trivia 2: Boletos RINGSIDE para el SurvivorSeries Tour*, octubre 2, 2008. Consultado el 22 de marzo 2018 en <<https://superluchas.com/trivia-2-gana-dos-boletos-ringside-para-el-survivorseries-tour-en-monterrey/>>.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1998.
- Ramírez, Juan Manuel, "Lucha libre mexicana, 80 años de espectáculo", en *Vanguardia MX*, 26 de septiembre 2013. Consultado el 22 de marzo 2018 en <<https://www.vanguardia.com.mx/luchalibremexicana80anosdeespectaculo-1839928.html>>.

Filmografía

- Calderón Stell, Guillermo, *Santo: el vampiro y el sexo*, 1962.
- Dassin, Jules, *Night and the city*, London, 1950.
- Kelly, Luis, *Grandes luchadores: Santo y Blue Demon*, 2006, vol. I.
- Rodríguez, Joselito, *Santo vs. Cerebro del mal*, 1958.

La leche se paga con sangre: *Todos mis padres* de Fernando Yacamán

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

“La leche se paga con sangre: *Todos mis padres* de Fernando Yacamán” aborda el tema principal de esta novela y de la cultura gay: la relación del gay con el padre. Un tema que es abordado por las novelas gays más emblemáticas. La relación con la figura paterna en esta novela se torna sadomasoquista. Con el título, el narrador se refiere a su padre biológico, el Coyote, así como los padrastros que le impone su madre, y a las parejas con rasgos paternos que busca el narrador.

Abstract

“Milk is paid with blood: *Todos mis padres* de Fernando Yacamán” is about fatherhood in the Mexican gay novel. In this novel, it turns to be sado-masochistic. *All my fathers* is an enigmatic title since father is only one. The narrator refers to his father, to the step-fathers chosen by her mother and to the couples he looks for.

Palabras clave: narrativa gay siglo XXI, sado-masochismo, Cultura LGBTTTI mexicana, Fernando Yacamán, paternidad, masculinidad.

Key words: Mexican gay novel XXI century, sado-masochism, Mexican LGBTTTI culture, Fernando Yacamán, fatherhood, masculinity.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, "La leche se paga con sangre: *Todos mis padres* de Fernando Yacamán", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 163-183.

El artista se considera como el padre de sus creaciones estéticas.
S. Freud

El protagonista de *Todos mis padres* nace en 1985, el día del sismo, fecha parteaguas desde donde examina una sociedad ciudadana que se hunde en un estado de crisis permanente. Ninguno de los personajes fue víctima directa. Sin embargo, nada vuelve a funcionar para ellos. Minutos después del temblor, la madre logra tomar a su hijo y salir del hospital, pero nada garantiza que recuperó cierta estabilidad. Cada quien (Sofía, el Coyote) tomó un sendero que no condujo a nada: ni siquiera se deciden a reconstruir un nuevo timón que los aleje del hundimiento, situación que repiten una y otra vez. Así, con trayectorias extraviadas, el sujeto recalca como náufrago en el nuevo milenio. *Todos mis padres* no es sólo una novela gay, sino un punto de observación que desde la gaydad examina la catástrofe personal y del entorno, sintomáticamente en el medio de la compañía petrolera que en 2019 (año de aparición de la novela) es emblema de la corrupción nacional (efectivamente Sofía, sus padres, sus novios, su esposo son empleados de Pemex).

Una serie de temas pueden explorarse en esta rica novela de Yacamán: los obsequios, la dimensión paterna, el pasaje del catálogo a la escritura, la construcción de la figura de la madre, una novela de formación gay. Parecería que el sismo echó por tierra incluso las coordenadas que daban identidad.¹

Asestar “obsequios”

El punto de arranque del relato, así como de la reconstrucción biográfica, de la investigación,² de la vida, son dos regalos. Dos puntos significativos que marcan

¹ El protagonista señala que: “¿LGBT? No me identificaba con esas siglas. ¿Salir del closet? ¿En qué instante me metieron que no me di cuenta?” Su madre está leyendo un manual para acercarse a su hijo.

² El protagonista ha estado insistiendo con su madre para que le dé datos sobre su infancia. Curiosamente una novela sobre los padres, parte de la información materna. La referencia directa de

la naturaleza de los intercambios que se establecen. Dar ha sido pervertido en un entorno donde sólo quedan restos de familias (la de Sofía, la del Coyote, la de Vicente). En especial, se pervierten los “regalos” del padre, tan enigmáticos como agresivos. Los obsequios marcarán la vida del destinatario del regalo.³ En *Todos mis padres* aparece un padre avaro que hace dos obsequios: los regalos que recibe el narrador, una lata de leche Nido y un par de aretes precedieron su llegada. Pensar en estos objetos y en el gesto proveniente de un hombre con recursos, permite al lector formarse una idea del tipo de personaje “dadivoso” ante el cual se encuentra. El “regalo” es tan mezquino como inapropiado. Se trata de una dádiva que es muestra de desapego y desprecio que dejarán por siempre huella de la violencia. No habrá otro canal abierto.

El primero de ellos consiste en aretes para el niño, al que además se le exige ser macho, actuar como macho, vestirse como macho, jugar como macho. Habiéndole dejado como regalo un par de aretes, el padre le exige después un comportamiento viril. Al actuar de esta manera, el Coyote no solo da prueba de inconsistencia; exhibe su afán desestabilizador del sujeto. Ulteriormente, si el niño manifiesta que le gusta el tenis, es preciso descalificar ese deporte desde un punto de vista machista:

—Hacía natación pero me aburrí y ahora hago tenis.

—Eso es de maricones.⁴

[...]

—Sí, hijo, el tenis es para maricones, ¿pegarle a una pelota con una raqueta en shortcito? (27)

El objetivo paterno no es describir o caracterizar el juego, sino descalificar el gusto del niño, degradar feminizando al que declara sus gustos. Poco importa el juego, lo que cuenta es tirar a la lona al que habla, porque habla, porque manifiesta un gusto. El padre coloca al hijo desde el principio en el sitio de lo que él considera abyecto. No es de extrañar que no lo vaya a ver, que no lo mantenga, que no se ocupe de él... Para el narrador, el resultado en el tenis

esta novela es *Pedro Páramo*: un par de líneas, en las que el padre aparece como “cosa”, sirven como epígrafe.

³ Los obsequios envenenados es un tema que traté en mi libro *El coloquio de las perras* (pp. 143-156) y en un trabajo (“El regalo como estrategia de seducción en la novela *Después de todo* de José Ceballos Maldonado”) que presenté en la Universidad de Guadalajara (3er Congreso Internacional “La diversidad sexual en la Literatura y las Artes”, 2019).

⁴ Fernando Yacamán, *Todos mis padres*, México, Ediciones Periféricas, 2019, p. 26. En lo sucesivo sólo se pondrá entre paréntesis el número de página.

es manifestación de la responsabilidad personal. El esfuerzo individual lleva al jugador al triunfo; no es un juego de equipo. Como gay, el niño se juega personalmente: si pierde o gana es como resultado de su esfuerzo individual; no de la sociedad supremachista en la que vive. No entra en equipos de los cuales sabe perfectamente que está excluido. Tampoco le interesa los juegos de machos. Como lo señala, el narrador permanece aislado:

En la secundaria técnica yo era el "mudo". No me divertían las bromas de los otros chicos, sus juegos, la manera de chingar a los maestros y a las niñas. "El mudo", no el matadito, ni al que molestaban para divertirse; el indiferente y gris. (91)

"El tenis es de maricones". No entendía la razón. A mí me gustaba porque ganar o perder era responsabilidad de una persona, no como en otros deportes. Tampoco entendía por qué tanto enojo contra los "maricones". (27)

El segundo regalo es la lata de leche Nido. ¡Toda una lata! ¡Toda una maldición (o bendición, según los gustos)! ¿Leche en polvo para un recién nacido? ¿Para un recién nacido que, además, vive en una colonia donde hay todavía establos con leche de vaca fresca, de primera? ¿Acaso la madre no le iba a dar el pecho? El "regalo" descalifica a dos: a la madre que no ha de tener leche que dar. Y al hijo al que solo un bote le dará en la vida. El narrador le dice a su madre: "Esto no es leche, una tarde deberías venir al establo conmigo y con mi abuela." (23).

El hijo no se contenta con esa lata de leche; la leche es como la parábola de los talentos (5, 2 y 1) que el señor confía a tres siervos en el evangelio (San Mateo, 25, 14-30).⁵ Es preciso convertir ese "regalo". El narrador transforma esa leche en polvo en semen. Lo que busca es la leche de los hombres de su elección, entre cincuenta y setenta años. Lo que busca del padre es su semen, lo que eventualmente lo transformaría en padre.

Frente a él me arrodillé, puse mis manos en sus muslos y comencé a mamársela.
—Hijo, que el tiempo no pase por ti, quiero recordarte así; tenerte siempre así. (68)

Al cogerme, sentí que me desgarró.
—Así, hijo, así, abre bien las piernas y aprieta. Tu culo es un templo. (148)

⁵ Vid. https://es.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_de_los_talentos

Algunos de sus amantes lo llaman hijo, como en estos dos casos. Por otra parte, la inseminación no es gratuita. Más adelante regresaré sobre este tema.

Proliferación de figuras paternas desfallecientes

En cuanto a la dimensión paterna, hay al menos tres tipos de figuras paternas: el padre biológico (El Coyote/Luis Habib), los que podríamos llamar padrastros que le da su madre al narrador (Eugenio, Julio, Vicente, Víctor, Howard...), las figuras paternas que registra el narrador en su catálogo de amantes del cuaderno rojo que sobrepasa el medio centenar. Aunque esta gama no es limitada, lo numeroso de las figuras no apunta a una riqueza, sino a su contrario, a la inopia. Imposible ovillar la madeja afectiva de todos ellos. Ni la madre, ni los padres, ni los amantes, ni el mismo narrador, logran devanar la hebra. De principio al fin la madeja no puede desatarse. La insuficiencia paterna es una y otra vez puesta en relieve. Más allá de esto, hay un esfuerzo denodado por la instauración de mecanismos para explorar esa problemática a través de la narración.

En la película *Un rubio* (2019), de Marco Berger, proyectada recientemente en el Festival Mix⁶, uno de los amigos que vienen al domicilio declara tajantemente: a padre débil hijo joto (mexicanicé la frase pronunciada originalmente en argentino). Esta sentencia popular no es refutada en la conversación, se acepta como verdad incuestionable.⁷

En efecto, el problema de la figura paterna es central en la narrativa homosexual y en la cultura gay. Me detendré en cuatro casos. Recordemos primeramente la debilidad de la figura paterna en *La Estatua de sal*, que muere solo y enfermo (se sospecha que sea tuberculosis) en el Norte, además de los numerosos fracasos en los negocios que emprende, el resentimiento de la madre, el padre del que no tiene otros recuerdos, sino que fue carnicero, como medio para independizarse y no seguir trabajando como dependiente en una tienda. En *El vampiro de la colonia Roma* los problemas laborales y la muerte del padre da origen a la desintegración familiar. El vampiro y su hermano son

⁶ Dos obreros en la periferia de Buenos Aires establecen una relación. Gabriel se enamora; el otro, Juan, opta por formalizar una relación heterosexual: su compañera va a tener un hijo. Juan no está dispuesto a enfrentar el supremacismo de su medio buga. Película *proyectada en el 23º Festival MIX: Cine y diversidad sexual*. Cf. p. 98 del programa.

⁷ Freud lo dice de otra forma: "Llega incluso a parecer que la existencia de un padre enérgico garantiza al hijo la *acertada* decisión en su elección de objeto sexual, o sea la elección de un objeto sexual del sexo opuesto." He subrayado el calificativo "acertada" que revela el heterosexismo freudiano del milenio pasado.

acogidos pasajeramente por un familiar (su tía) en Guanajuato. Luego da inicio la serie de aventuras de un personaje que renueva la narrativa de la picaresca. En tercer lugar, son evidentes los problemas de Javi Lavalle con su padre, alejado y tradicionalista: un desencuentro absoluto. “No dejé de anhelar que mi padre muriera” (41); “Durante largo tiempo sentí un odio feroz hacia mi padre...” (46); “... aquel breve diálogo con mi padre me convirtió en el hombre más triste y desamparado que ha existido en el mundo.” (167) Los protagonistas de la primera parte de *Donde deben estar las catedrales* de Severino Salazar no tienen padre. El de Baldomero Berumen muere antes de que éste nazca. Crescencio Montes vive sin su padre. Sólo lo reconoce y lo hereda cuando el protagonista es adulto.⁸

La problemática paterna alcanza a protagonistas culturales de la comunidad LGTBTTI como Carlos Monsiváis, Juan Gabriel,⁹ Jaime Cobián,¹⁰ José Rivera, La Cebra¹¹...

Sigmund Freud, en el luminoso ensayo “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” de 1910, pone en relieve la primera infancia sin padre del genio del Renacimiento: “...el único dato seguro que sobre su infancia poseemos es el de que a los cinco años residía ya en la casa paterna.” De esa ausencia,¹² Freud desarrolla tres líneas de interpretación de la vida y la obra de Leonardo: por un lado, la posibilidad de ensoñación de Leonardo, alejado de una figu-

⁸ “Biográficamente comparte con Crescencio Montes, la ausencia de la figura paterna: su padre fue abatido por un rayo. Mientras que el comerciante, fue hijo “natural”, reconocido por su padre hacia el final de sus días. Crescencio Montes heredó una pequeña suma que invierte en el establecimiento de una tienda que llega a ser la más importante y moderna en el pueblo.” Cf. “La experiencia homosexual en Tepetongo en 1957”.

⁹ La serie de Televisión *Hasta que te conocí* (2016) de Carlos Prizzi, describe en el capítulo 2, “Adiós papá”, el brote psicótico del padre de Alberto Aguilera Valadez; su encarcelación y la recomendación de que sea tratado psiquiátricamente en un hospital. Las consecuencias económicas y sociales son enormes. La familia emigra hacia el Norte... Sabido es que el nombre artístico del Divo de Juárez toma el nombre de pila de su maestro y el de su padre. Cf. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Hasta_que_te_conocí_\(serie_de_televisión\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Hasta_que_te_conocí_(serie_de_televisión))>, una magnífica reseña.

¹⁰ Cf. Antonio Bertrán, *Damas y adamados. Conversaciones con protagonistas de la diversidad sexual*, Ediciones B, 2017, pp. 83-102. Jaime Cobián afirma que: “se había ido gestando en mí un espíritu de no dejarme, creo que por esa inquietud mía de exigir, de haberme sentido amedrentado socialmente por no ser igual a los demás dadas mis circunstancias de vida: ser jodido, hijo de una sirvienta, hijo bastardo, y encima tener gustos sexuales diferentes.” (p. 88)

¹¹ Cf. Antonio Bertrán, *Chulos y coquetones: conversaciones con protagonistas del mundo gay*, Ediciones B, 2015.

¹² “Leonardo no pasó los primeros y decisivos años de su vida con su padre y su madrastra, sino con su verdadera madre, pobre y abandonada, pudiendo así darse cuenta de la falta de su padre y echarle de menos.” Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, trad. de José L. Etcheberry, Buenos Aires, vol. XI, 2007, p. 85.

ra de ley. "Entre los efectos de esta constelación no pudo faltar el de que al hallarse Leonardo en sus primeros años ante un problema más que los otros niños, comenzase a reflexionar con especial intensidad sobre tal enigma y se convirtiera de este modo, tempranamente, en un investigador atormentado por los grandes problemas de la procedencia de los niños y del papel que el padre desempeñaba en su nacimiento."¹³ Por otro lado, esa ausencia paterna se traduciría en la dificultad para terminar, para llevar a buen puerto las obras, muchas de las cuales permanecieron inacabadas o exigieron largos periodos para ser concluidas, por ejemplo, La Gioconda. Desde esta perspectiva, la figura paterna estaría ligada a desarrollar una capacidad de realización, de acabamiento. Por último, la ausencia de la figura paterna se liga a la imposibilidad de cuidar sus propias obras. Leonardo trataba a sus obras con el poco aprecio que había recibido de su padre en los primeros años de su vida: "Creaba la obra y cesaba en el acto de ocuparse de ella, como su padre había hecho con él. La ulterior rectificación de esta conducta de su progenitor no podía ya modificar esta obsesión, derivada de las impresiones de los propios años infantiles, pues aquello que ha sido reprimido y permanece inconsciente no puede ya ser corregido por experiencias posteriores."¹⁴

Al mismo tiempo en ese ensayo, Freud elabora el concepto de sublimación:

Nos vemos precisados a reconducir tanto la inclinación a reprimir como la aptitud para sublimar a las bases orgánicas del carácter, que son precisamente aquellas sobre las cuales se levanta el edificio anímico. Y puesto que las dotes y la productividad artísticas se entranan íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis."¹⁵

La satisfacción pulsional, más allá de la satisfacción sexual, en la obra de creación, por ejemplo. Lo cual ha permitido ligar a la comunidad LGTTT a la creación, a la innovación.

Mientras que la mayoría de las criaturas humanas (hoy como en los tiempos primordiales) sienten la imperiosa necesidad de apoyarse en una autoridad, a punto tal que se les desmorona el universo si esta es amenazada, sólo Leonardo pudo prescindir de tales apoyos; no lo habría conseguido si no hubiera aprendido en los primeros años de su infancia a renunciar al padre. Su osada e independiente investigación

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

científica posterior presupone una investigación sexual infantil no inhibida por el padre, y la prolonga con extrañamiento respecto de lo sexual.¹⁶

Siguiendo los trazos de las figuras paternas

El título de la novela de Fernando Yacamán llama poderosamente la atención. Como se ha mostrado, *Todos mis padres* aborda una problemática esencial en el universo gay. Al terminar la lectura de esta novela, esa afirmación sobre “todos” los padres, se transforma en “todos” los intentos fallidos que se han realizado para colmar o circunscribir ese espacio de deficiencias, un espacio vacío a fin de cuentas.

En el origen está Luis Habib, el patriarca llegado desde Oriente, que primero es camarero y luego hace fortuna en el negocio de las tlalpalerías. “Era un hombre sin estudios, pero con visión de empresario. Empezó trabajando como mesero en un restaurante en el Centro Histórico y ahorró lo suficiente para establecer una pequeña tlalpalería. Tuvo éxito y con el tiempo estableció otros locales.” (115) Es una trayectoria notable que entra al terreno legendario del clan, de alguien que crea una familia con doce hijos y luego, septuagenario, funda una segunda familia de donde procede el segundo Luis Habib, padre del protagonista de *Todos mis padres*. Esta secuencia da origen a otra tradición del padre que abandona su puesto como figura patriarcal para iniciar una aventura de envergadura.

La opción por el placer es una tradición que va del abuelo árabe al padre y se realiza en clave gay en la tercera generación. Los tres luises optan por un establecimiento de una línea del goce. El primero, más que patriarca, es un promotor del goce y también se convierte en un desheredador,¹⁷ un hombre que borra un pasado, se desentiende de sus hijos, en aras de fundar otra línea de vida.

A Luis, el patriarca, le sigue Luis, el defraudador y, finalmente, Luis, el homosexual. Se trata de un linaje en el que hay un Luis empresario; un Luis vendedor de autos reparados; un Luis profesor. Un fundador que actúa, un heredero que derrocha, un narrador de las hazañas de los anteriores (y de las suyas pro-

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷ “A sus setenta años conoció a María, mi abuela de veintidós años que le dio un hijo (el Coyote), al que heredó su fortuna cuando murió. Los otros hijos de mi abuelo odiaban a María, “por vividora y bruja”. Le exigieron que dividiera la herencia con todos los Habib pero ella se dedicó a disfrutar la fortuna de su esposo.” (11)

pías, que como las de los dos primeros son fundantes). Dos machos preceden a un gay que busca machos que lo penetren recio, a pelo.¹⁸

La promoción del goce durante dos generaciones provoca un vacío en el hijo de la tercera generación: al que la madre le impone una serie de figuras paternas, una más grotesca que otra. En todo caso el punto común, entre el abuelo y el padre, y los “padrastrós” que le impone la madre, es el abandono, el desinterés, la censura. La figura paterna se irá configurando como la que abandona, la que tiene otra mujer, otra casa, otros hijos que prefiere. De esta forma, el padre es el que opta por otra: así lo hizo el Coyote con Sofía, la madre del narrador; así lo hace el Centauro con Luis. Este destino que es una forma de repetición del protagonista, de reedición constante no sólo de esa figura paterna, sino de la estructura de relaciones del padre, ligado con otra familia a la que prefiere, es la trágica opción del protagonista. Un drama que está condimentado con numerosas escenas eróticas, con un gran número de galanes (que sólo asestan golpes).

Del Coyote al Centauro: del animal al semihombre

Hay algo que caracteriza la novela corta de Yacamán: los trayectos cortos, los recorridos que no llegan a su destino. Particularmente abruptos, inestables, tensos, incluso suicidas, incómodos. Por ejemplo, la manía de su padre de viajar alcoholizado en moto. O viajar enfadado en carretera (Centauro/Mateo Gutiérrez). “Aceleró rebasando autos, camiones, tráilers. Le pedí que bajara la velocidad pero hizo lo contrario.” (151) Son viajes que no llegan a su destino. Luis se baja del auto del Centauro antes de llegar a Oaxaca:

—Regresa a la comodidad de tu hogar con tu mujercita, ahí es donde tienes que estar.

Me dio un golpe que abrió mi boca, yo le di un puñetazo en el estómago. Por un instante perdió el control del auto, como pudo se orilló y frenó en seco.

Bajé del coche. Azoté la puerta.

Con sabor a sangre suspiré al ver cómo el auto se perdía en el horizonte. (153)

En otra ocasión, sólo se trata de unas vueltas en el estacionamiento en moto (cuando el Coyote Luis tiene que firmar el pasaporte de su hijo). Son

¹⁸ Habría que incorporar a la figura paterna incluso si desconoce, de cualquier forma, analmente. En esta postura se encuentra en una situación igual a su madre, en busca permanente de pareja, el último de los cuales de Howard (134).

viajes abruptos en la medida en que terminan más pronto de lo que fue previsto. Tensos por la irritación emocional que los baña. Unos son en bicicleta; otros son en auto; otros más en taxi. Otros son los viajes de mota, uno de los cuales se menciona como mal viaje en que el profesor, Mateo Gutiérrez, el Centauro, le señala que es el peor error de su vida: “Le perdoné la noche que después de coger se malviajó y dijo que yo era su peor error...” (17)

Con su padre, el Coyote, el narrador va dos veces en moto. Cabe destacar que es el único momento en que lo abraza. El “viaje” en moto de niño, en realidad son unas vueltas en el estacionamiento, significa conocerlo, tocarlo, abrazarse a un cuerpo que lo conduce como nadie, al mismo tiempo que será el único tipo de viaje que realizará en la vida con Luis Habib, su padre biológico.

Me agarré del dorso del Coyote como lo había hecho mi madre. En las partes rectas aumentaba la velocidad y lo abrazaba más fuerte. Me dio tres vueltas por el estacionamiento. (44)

Los viajes no se estructuran como tales, de un sitio a otro. Luis, el narrador, permanecerá en el centro de la Ciudad de México, el fin de semana, a la espera del mensaje “Casita”, clave que significa el inicio de un fin de semana erótico como encerrón en el departamento del profesor de Geografía. La situación no puede ser más contradictoria, en la medida en que se trata de una geografía del encerramiento, donde los mapas apenas llegan a ser un decorado en la pared que observa el narrador mientras es penetrado. Los mapas que explica el profesor en conferencias, los espacios que ilumina no son espacios practicables. Entre la teoría y la vida, los espacios no dejan de ser de papel. No dejan de ser sitios a los que no se puede acceder. Cerrados permanentemente.

Los trayectos verdaderos son de otra naturaleza. El maestro de geografía, Mateo Gutiérrez, tiene dos amantes que salieron de las aulas: su esposa, Tania, con la que tiene un hijo; y su amante de fin de semana, el narrador de *Todos mis padres*. A continuación, los fragmentos en que narra cómo los conoce respectivamente:

—Conocí a Tania en la universidad, fue mi alumna. Me jugué la chamba. Cuando entré al salón la vi sentada en primera fila, me deslumbraron sus tetas respingadas y su culo que adiviné por más apretado. Desde que la vi sabía que me la iba a coger. Y bueno, me la cogí tanto que quedó embarazada y ahora estamos aquí. (65)

Centauro laboraba como catedrático de geografía en la UNAM. Yo recién cumplí veinticuatro años cuando me gradué de letras hispánicas y además trabajaba como

profesor de literatura en la preparatoria. Lo conocí el día que impartió la conferencia “El estudio de la percepción humana a través de mapas históricos”. En el auditorio, la directora lo presentó como el doctor Mateo Gutiérrez. Entró al escenario vestido con un pantalón negro que se adhería a sus piernas fornidas, su camisa transparentaba un abdomen delgado y un pecho fuerte; su cabello negro hacía contraste con su barba completamente canosa. En sus ojos grises y en su mirada adiviné lo cachondo que podía ser. Lo vi y me pareció un Centauro. (13-14)

Los trayectos emocionales realizados por Mateo sólo son aula-casa.

Del catálogo a la novela

Hay dos estrategias escriturales en *Todos mis padres*: a lo largo de la novela se despliega la primera, que corresponde al cuaderno rojo; la segunda es la escritura de la novela. En la primera se hace un catálogo; la *trama* (realmente es un entramado emocional) de la segunda va desde el nacimiento del narrador a la muerte del padre. En el origen de la novela, que al final se llamará *Todos mis padres*, está el hecho de que el protagonista se deshace del cuaderno rojo. ¿Sería preciso abandonar el cuaderno rojo para abordar el relato autobiográfico? Sin duda. En el cuaderno rojo se elabora una lista, un registro; se dibuja y se califica con estrellas. Las entradas se limitan a un mero apunte; a registrar un récord, una sucesión. El apuntador no se interesa sino en la edad, centímetros y en la calidad performática del miembro viril dibujado. Es un libro de contabilidad; un acto mecánico que se convierte en anotación sinecdótica limitada. Un par de líneas bastan para registrar el evento y las estrellas sirven para evaluar. Las anotaciones son inscritas por la mano de un amo calificador que no se compromete emocionalmente: “El día en que me fui con Centauro a Oaxaca no encontré sentido cargar más con hombres que ya no existían en mi vida y tiré el cuaderno rojo a la basura.” (149)

De la misma forma que el apuntador contabiliza, cosifica, el contenido es desechable. A la manera del inventario que escribe Leporello de las conquistas de su amo en *Don Giovanni*: “*Madamina, il catalogo e questo, delle belle che amo il padro mio...*”, se trata de un catálogo en el que se inscribe el nombre de las parejas sexuales, con las estrellas que impone para calificar su desempeño sexual: “En ‘la libreta roja’ escribía los nombres o los apodos de los güeyes con los que me había acostado. Centauro era el número cincuenta y dos y coincidía con la edad que él tenía.” (15)

Del listado a la novela hay un abismo, un cambio subjetivo profundo. Nada tienen que ver las anotaciones con el esfuerzo escritural que exige en primer

lugar un entramado, lazos, un tejido complejo y la habilidad para entrelazar. A quien escribe en el cuaderno rojo le llamo apuntador; a quien elabora *Todos mis padres*, escritor. En la novela se registra una y otra vez la imposibilidad de una relación (hay cierta estabilidad triangular en la que el narrador funge como clandestino; es invitado de fin de semana; admitido de entrada por salida, mientras la otra llega, no tiene derecho a preguntar...), el hecho de quedar tirado en el camino. En el catálogo no puede haber sino un listado y los dibujos de los miembros de sus amantes. En la narración intervienen tanto las expectativas como los desengaños, los golpes que recibe el narrador, la bancarrota emocional como destino de cada una de las secuencias.

Si en el cuaderno se contabiliza medio centenar de aventuras: en la novela, se desarrollan las escenas sexuales que se multiplican, una tras otra. Se trata de sexo rudo, a pelo, porque así es el sexo entre machos, como se reitera en diversos sitios de la narración:

sólo a pelo como los verdaderos machos. (52)

—¿Tienes condones?

—Los machos cogen a pelo. (94)¹⁹

No hay otra posibilidad de construir la figura de la pareja, sino apuntalándola en la figura paterna, que ofrece regalos envenenados, inútiles, o permanece en silencio. Las figuras de las parejas se construyen a través de los golpes que dan, con tinta extraída del masoquismo “filial”. Esto es lo que confiere una dimensión dolorosa a esta novela, la que la convierte en un camino sin salida cuyas secuencias no terminan sino de manera abrupta y peligrosa. El padre se vuelve un sinónimo de golpeador, sobre todo porque el “hijo” implícitamente formula una demanda de ser vapuleado. “Acaba conmigo” (62), pide el narrador al Centauro.

Los machos cogen a pelo porque al hijo hay que metérsela de un solo empuje, sangrarlo, enlecharlo. Con Sebastián, la agresión va más lejos hasta que el narrador pierde el sentido:

¹⁹ La insistencia en coger a pelo, se instaura ciertamente como una norma irrefutable de la construcción de la masculinidad gay. Por otro lado, no debe dejarse de lado en la insistencia del pelo en el pecho y los brazos del Coyote. Coger a pelo, vendría a ser de alguna manera explorar ese manto velludo del Coyote. El narrador quisiera, además, tener los vellos del Coyote.

Al penetrarme sentí caer en un pozo. Le pedí que se detuviera y me embistió más fuerte. Sentí vértigo. La sangre escurría en la pintura. Los ojos negros de Sebastián formaron un sol. Su fuerza en mis entrañas fue como el de las olas en una tormenta. Sentí desprenderme de mi cuerpo. Cuando se vino, vi una y otra vez mi cráneo estrellarse contra la tierra. (104)

El orgasmo del amo corresponde con la pérdida de sentido del esclavo que no tiene derecho a opinar sobre la intensidad de la embestida. La disimetría es aguda: goce y pérdida. El sujeto se vuelve corporeidad: después de usado ha de ser desechado. Natalia, su amiga, tiene que ir a rescatarlo y llevarlo a su casa en estado inconsciente, con los ojos en blanco. Cuando vuelve en sí, el narrador no entiende lo que pasó. Como lo dice el narrador, *Todos mis padres* es el diario de un pozo en el que cae, de un hombre que no logra sino estrellarse contra la tierra. Pegan a un niño; a un buscapadres. La nalgada bien plantada es emblema de la búsqueda que bien se podría expresar de la siguiente manera en la aplicación de encuentros sexuales:

Se busca padre nalguador ojete. Golpes físicos y morales bienvenidos. Mejor si los combina. De preferencia contundentes. 50 a 70 años. Canas y verga generosa. Sexo duro, a pelo. Llame nosotros vamos.

“¡Casita!” aparecería numerosas veces.

El padre pasa a ser amo; el hijo se revela como esclavo en una relación sadomasoquista.

Sofía, la figura de la madre

Un elemento en la formación emocional es sin duda la caída reiterada de la madre: siempre sola, siempre en busca de pareja. Desde el padre de su hijo, pasando por doctores, gringos, contadores. Éste es el espectáculo que le ofrece su madre: una pareja tras otra; novio tras novio; el fracaso, la soledad, el reconocimiento de que no hay otra pareja que la que forman madre e hijo. Sofía incluye a su hijo en el embrollo emocional de algunas de esas parejas. Lo lleva a vivir en un pent-house, hace que la visite en la colonia Nápoles o ella se encierra en su recámara, mientras el hijo ve y escucha lo que sucede.

Por otro lado, los abuelos se mudan a Tampico: están muy lejos. Son una posibilidad que siempre se baraja, pero nunca se adopta. Del lado materno es imposible reconstituir las tres generaciones de padres, como en el caso del

Coyote, Mateo, Vicente. En todo caso se vislumbra una generación femenina formada por la abuela, Josefina; la madre, Sofía; el narrador.

En contraste con los regalos envenenados que asesta el Coyote, Josefina da un escapulario a Luis que le sirve a lo largo de su vida como escudo protector: “Mi abuela sólo me veía los ojos, se quitó el escapulario que tenía en el pecho y me lo dio... —Cuando sientas miedo, empuña el escapulario.” (21) El narrador así lo hace en momentos álgidos, que no son pocos. Por otro lado, es ella la que funge como figura materna en la escuela:

Mi abuela Josefina iba por mí a la escuela, firmaba los recados que las maestras ponían por mi mala conducta, acompañados de un sello de un pelícano en una hamaca que decía, “no trabajó”. Ella fue a los festivales donde llegué a bailar chachachá y a representar al rey Fernando de España. La corona que usé en el estreno era gigante y me pesaba la cabeza. En esos eventos no me gustaba ver a los padres de mis compañeros tomarles fotografías o que les aplaudían. Me recordaban un álbum que mi madre arrumbó en una caja, donde había una fotografía del Coyote en la que me estaba cargando en la casa de mis abuelos. Detrás de él, sobre la mesa, había una lata de leche Nido. Leche que me daba asco. Mi abuela me decía becerro por mis ojos caídos y porque podía cenar hasta un litro de leche. (22)

Este fragmento es rico en detalles sobre la importancia de Josefina en la vida emocional de esa herida permanente que es la estructura familiar del narrador. Sofía, en cambio, una y otra vez, le dice a su hijo:

“En esta vida sólo estaremos tú y yo”. Las palabras que me había dicho mi madre la vez que el Coyote nos abandonó, una vez más adquirieron sentido, volvieron hacerme creer que así sería, pero cuando cumplí doce años apareció otro hombre. (80)

...ahora otra vez sólo quedamos tú y yo. (91)

Nos acostamos en la misma cama. “Solamente quedamos tú y yo”, repitió antes de quedarse dormida. (91)

Hace tiempo dijiste que en esta vida estaríamos tú y yo. (62)

Ese “tú y yo”, además de apuntar a la insuficiencia, a la desmentida permanente, sólo se pronuncia en los momentos del nuevo fracaso de la madre. Por lo tanto, es un “tú y yo” pronunciado siempre en la derrota, reconocido siempre como déficit, adoptado siempre como la peor opción. Lo cual es una herencia difícil de asumir y ofrece al narrador un horizonte emocional borrascoso.

La geografía de una ciudad

Todos mis padres es una novela profundamente citadina: de Azcapotzalco, de la colonia Petrolera en la que vive el narrador, hasta su departamento en Tacubaya. Desde el pent-house en la colonia San Miguel Chapultepec hasta el departamento en la calle de Motolinía. La Ciudad de México aparece desde 1985 hasta nuestros días. Es una ciudad sacudida y fracturada por el sismo, asfixiada por el tránsito. No es simple telón de fondo, sino un espacio simbólico en el que aparecen los protagonistas del drama personal del narrador.

El protagonista es el hijo de un don Juan; de un hombre particularmente atractivo, consciente de que es irresistible, que ha hecho de la seducción su forma de vida. Es el viejo que se presenta como joven atractivo: "Vestía camisa desabrochada hasta la mitad del pecho que dejaba ver cadenas entre sus vellos, pantalón negro, botas de casquillo y lentes de sol." (112-113) Es narcisista, macho, ligador, irresponsable, descalificador, ignorante. Cuando el narrador le dice que estudia letras, el Coyote le responde:

Oye hijo, ¿no te gustaría estudiar otra carrera? Los de letras son hippies, luego no me vayas a salir con rastas o pacheco. ¿A qué te podrías dedicar? Todos acaban de maestros ¿no? (114)

No le importa más que gozar: mujeres, vinos,²⁰ o su imagen acabada. Es el hombre que gusta de ser policía por representar la fuerza y tener patente de corso. Un policía que se satisface en su imagen. De ninguna manera un policía que se le ocurra el servicio a una sociedad. Montado en una moto: puede circular como se le antoje. "—Lo chingón de ser policía era ir en la moto, acelerar... Yo era la ley, ¿quién me podía detener?" (114) Sólo por esto le gusta su trabajo. La elección no puede ser más infantil, elemental y grotesca. Posteriormente cambia el uniforme por un hombre con la camisa abierta que siempre tiene cadenas de oro en el pecho: "Las contadas veces que lo vi siempre llevaba sus cadenas colgando del pecho y el reloj enorme." (159)

En el árbol genealógico habría que colocar a Luis el padre, Luis el hijo, Luis el nieto. Respectivamente son el patriarca, el desmadroso, el gay. El patriarca

²⁰ De hecho, uno de los capítulos se llama "Alcohol" (38). Cuando el narrador y su madre lo esperan en la Secretaría de Relaciones Exteriores: "...al quitarse el casco vimos al Coyote, con la barba de días, los ojos irritados; apestaba a vino. Vestía de negro, la camisa desabrochada dejaba ver sus cadenas de oro entre unos pelos que hacían juego con su enorme reloj pulsera: sus jeans estaban rotos y sus botas tenían las agujetas desabrochadas." (40)

emigrante, cuya biografía va de mesero a tlapalero, el de las dos casas, el septuagenario ligador, propietario de tlapalerías, a los setenta años, con doce hijos, se va con una hermosa joven veinteañera. El segundo en el árbol es el *for ever young*,²¹ el narcisista, el irresponsable, el defraudador: “No cualquier pendejo puede ser Coyote, se necesita encantar a la gente, ¿me explico?” (113). La dinastía se termina con el profesor, el golpeado, el abandonado. Del goce al dolor (gozoso, apuntado primero y luego narrado). Del amo, al esclavo. Del sádico al masoquista. La estructura no se modifica. No hay salida a estas opciones, por más aventuras que emprenda, cincuenta y dos, cien, doscientas o dos mil: se trata de una reiteración que no lleva a ningún sitio.

A través de las generaciones, los Habib son: comerciante, profesionista, intelectual, profesor, el artista: ninguna de estas profesiones asegura una mínima estabilidad. Responsables o irresponsables, fieles o infieles, es lo mismo: llegan a un callejón sin salida emocional.

Detrás de ese título tan enigmático (puesto que en principio padre sólo hay uno), en *Todos mis padres* aparecen todas las soledades, todos los fracasos, todas las bancarrotas. La bancarrota emocional de los personajes a la deriva llega hasta el suicidio de la mujer que se arroja desde un pent-house. A través de breves estampas de los padres, logra Fernando Yacamán plasmar hondos retratos de personajes extraviados.

El Coyote le da una lata de leche Nido y unos aretes porque esperaba una niña; el regalo actúa como profecía: será gay el destinatario del regalo y se construirá continuamente “En busca de leche”, la leche que le regaló el padre. El personaje entonces siempre está a la espera de ese “obsequio”. Da una miserable lata de leche y de unos aretes; más nada. Para que puede servir una lata de leche a un recién nacido: ¿La madre no lo amamantaría? El narrador se lo dice claramente a su amiga Natalia: “¿Cómo querer a alguien que sólo te dio unos aretes y una lata de leche Nido?” (154)

El diálogo padre-hijo está agujerado por silencios. Cada una de las entradas del diálogo queda sin respuesta. Imposible tejer nada con ese padre. No se teje del hijo al padre, ni del padre al hijo. El mismo silencio.

Miré sus ojos esperando su respuesta, pinche Coyote.

—Es muy linda la fotografía que guardas de mi nacimiento, pero ¿si sabes que cumplí más años?

Permaneció en silencio.

²¹ Cuando el narrador consulta el FaceBook, el narrador encuentra “un hombre robusto en tanga sosteniendo una cerveza.” (143)

—Yo también guardo sólo una fotografía tuya, detrás de ti hay una lata de leche Nido sobre una mesa.

Silencio.

Renata escuchaba desde la cocina, haciéndose pendeja para no salir.

—¿Puedes decir algo? Lo pregunté fuerte y su silencio fue más abrumador. (117)

A pesar de la ausencia de respuestas, hay una exigencia paterna hacia el hijo: tú eres un chingón, pronunciado por el patriarca, se transmite de abuelo a padre y a hijo. Vicente, uno de sus padrastros, le confiesa: “Mi papá me dio un consejo que no olvidé: tú eres un chingón y siempre puedes dar más que cualquier persona.” (107)²² Serán chingones solitarios, en bancarrota emocional. Padres que no intentan siquiera hacer frente a responsabilidades, por el contrario, se les observa siempre huyendo de ellas. Así se define esta serie de padres: por escamotear, por huir. Y expresando como condición que sea “chingón” para que el padre lo pueda aceptar, ofrecer afecto.

La novela cobra la forma de un ajuste de cuentas. Inmisericorde. La factura se pasa en el momento menos oportuno. Por supuesto se trata de una factura impagable cuyo desenlace, en la cama donde agoniza el padre, es dura: “muérete lento” (160), que sólo viene después de haber descrito el lamentable estado de un cuerpo encogido, huesudo, rasurado²³; pero sobre todo de señalar que se acerca a él por interés: “No había pensado que tal vez me buscaba para hablarme de una herencia.” (143)

Son escasas veces las que ve el narrador a su padre. Pocas, breves y cortantes. Cada una de sus apariciones resultan más desestabilizadoras que cariñosas. Siempre poderoso, siempre elusivo, siempre mezquino, el padre no escatima en su magnífica apariencia y en la manifestación de su ruindad y ojetería. Es un ser vil que no tiene empacho en manifestarlo para nada: fue particularmente apapachado. Heredero de un padre empresario dueño de tlapalerías, de una madre joven y guapa (que seguramente lo invistió pulsionalmente, tras la muerte del anciano padre e incluso en una vida marital de escasos intercambios). Es el último destello del septuagenario que se liga a la jovencita menor más de cincuenta años. El septuagenario deja atrás una familia de doce hijos.

No es sorprendente que, hacia el final de la novela, el narrador imagine a un coyote corriendo con una liebre en el hocico:

²² Cabe señalar la presencia de las tres generaciones: abuelo, padre e hijos de Vicente.

²³ “No imaginé que llegaría un día en que se encogiera, ni que acabara lampiño, en los huesos, con las venas saltadas y envuelto en una horrenda bata azul.” (155)

En el paisaje agreste del camino imaginé al coyote corriendo con un conejo en el hocico. Los colmillos abriendo la piel. La sangre escurriendo del hocico a la tierra. La mirada del coyote fija en mis ojos. (152)

El porfiado silencio del padre se transforma, al final de la novela, en el silencio del hijo. Habría que preguntarse la función del silencio en la futura escritura de la novela que fluye sin detenerse. Sin duda el hijo ha aprendido a manejar el silencio, a no hablar sino para causar el mayor daño posible cuando el sujeto exhiba su flanco más frágil. Pero lo más importante de todo es que el hijo, al adoptar la función de narrador, ha decidió renunciar al silencio denunciando, mostrándose...

Hay otra novela que pone en escena el momento de la agonía y el llamado al hijo: *Salón de Belleza*, de Mario Bellatín. En este caso es la madre quien está sola y envía una carta al estilista y empresario travesti. La carta no es abierta: "Me mandó una carta que nunca contesté."²⁴ Es preciso manifestar que el narrador hizo oídos sordos a la última llamada materna. ¿La causa de esta insólita actitud hacia la madre? Una madre, también encerrada en el narcisismo, pero en este caso, enfermiza. De niño, seguramente el narrador no escuchó sino la queja. El breve relato no abunda en más detalles.²⁵

Por otro lado, en *Salón de Belleza* prevalece la ausencia paterna. Quien haría figura de padre, es el dueño del bar donde el protagonista se prostituye. En esta novela no hay nombres de personajes, ante la aparición del VIH-Sida, enfermedad que tampoco es mencionada por su nombre: es el sistema nominal en su conjunto el que se derrumba. La novela corta es sin duda la obra más importante que se haya producido en la comunidad LGBT. Más allá de la anécdota biográfica del protagonista, es la administración decidida de una crisis de salud en la marginalidad. Son travestis quienes hacen frente a los golpeados por el supremachismo, a los abandonados por la salud pública. Es desde la marginalidad desde donde se responde a la crisis. Desde el sitio de lo abyecto desde donde se produce la entereza para atender la agonía.

²⁴ Mario Bellatín, "Salón de belleza", en *Textos salvajes*, La Honda, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012, pp. 35 y 41.

²⁵ En un ensayo sobre esta novela señalé: "¿Qué le decía la madre en una carta que le envía? Seguramente era una carta de despedida, probablemente contenía una demanda, era un testamento. Aunque no podía ser sino una carta trascendente, el narrador no lo señala (aunque cabe la duda de que quizá nunca se enteró del contenido)." Vid. "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de Belleza* de Mario Bellatín", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, p. 134.

De la misma manera que el sobre permanece cerrado en *Salón de Belleza*, Luis, en *Todos mis padres*, no contesta la llamada insistente.

- Desde hace tiempo recibía una llamada que no contestaba porque creía que era alguna empresa para ofrecerme algún servicio. Hace unos días contesté: era mi padre.
 —Antes no me habías hablado de él. Centauro apoyó los codos en las rodillas.
 —¿Para qué llamó?
 —Quiere verme. Me confesó que está enfermo.
 —¿De qué?
 —No lo sé, colgué.
 —No chingues, Luis, ¿cómo puedes hablar así?
 —¿Me lo dices tú?
 —Estás muy chico o muy pendejo para no entenderlo. Si no lo ves no tardará en cargarte la chingada.
 —¿Ahora que está enfermo quiere adoptar el papel de padre? Tuvo años para hacerlo.
 —Tienes que entenderlo como el hombre que eres. ¿Qué pierdes con visitarlo?
 —Tiempo. (66-67)

El hijo sabe que el padre agoniza (“Sé que aún vive porque sigue llamándome.” (121). No por ello se precipita al lecho de muerte; de la misma manera que el padre no se precipitó a la cuna del recién nacido. Ojo por ojo. Ausencia por ausencia. Golpe por golpe. No se atiende a los llamados. El círculo se cierra en diente por diente... Es una forma de responder, ciertamente; no es una forma de solucionar el problema que plantea el llamado del otro. Ni siquiera se esfuerza por colocarse como le recomienda el Centauro, “como hombre”.

El narrador ha optado por compensar el desamor paterno con el goce con figuras paternas. Hombres guapos, que le doblan la edad, por lo regular mayores de cincuenta años: “...me gustaban los cuerpos maduros, anchos, velludos, con las venas marcadas; como el de Julio.” (72) De los cuales no busca sino la leche. De leche en polvo pasa al semen. “Dame toda tu leche, ordené a Centauro.” (12) Sin embargo, más que intentar colmar el vacío, lo que se anhela es la repetición de la estructura. No se busca la solución al problema sino la reiteración del problema. Parecería que lo que se busca es el golpe recibido desde el primer día; el porrazo como rastro de la figura paterna; que el padre permanezca lo más alejado posible para poder seguir la búsqueda: ya no serán 60 entradas en el cuaderno rojo, sino 1,600. El padre se configura como ausencia y el hijo se construye como búsqueda. El padre es el disparador de la vida, en el sentido de que por él se trazan trayectorias para ir en pos de él: no para encontrarlo.

Gaydad y figura paterna

La homosexualidad en *Todos mis padres* se delata con una marca en el cuello. “Cuando acabó la clase fui el primero en salir y me dirigí al baño. Frente al espejo descubrí un chupetón en el cuello.” (58) La descubre inmediatamente el padre. En el círculo de inscripción y de un estigma hecho por una figura paterna y dirigida al padre. En una guerra de padres por marcar el territorio. Uno se planta como padre, el otro sólo deja la marca que indica que el cuerpo ha sido gozado por un padre (o figura paterna), que ha sido arrebatado al terreno del otro padre, el simbólico.

- ¿Qué te pasó en el cuello? —preguntó Vicente.
Mi madre bajó la lumbre de la estufa y se acercó, “es un chupetón”. No me di cuenta en qué momento pasó.
—Sí, un chupetón —repitió Vicente—, pero no se lo hizo una mujer —agregó.
—No digas estupideces —respondió mi madre.
—¿Quién te lo hizo? —Vicente insistió.
—Una amiga. Dije lo primero que se me ocurrió.
—Ay niño, no dejes que te hagan esas tonterías. Es de naquitos —dijo mi madre.
—¿O un amigo? Mi madre deslizó sus dedos entre su cabello.
—Vicente, ¿estás diciendo que mi hijo es gay?
—No sé en qué ande pero ve eso. (89)

En este caso, ambas figuras paternas lo rechazarán. Primero el amante que le ha dado el chupetón y que tiene un negocio de computación. No quiere tener problemas legales por sostener relaciones sexuales con un menor. Vicente se separará de su madre, por privilegiar a sus hijos. El chupetón es la marca que introduce el tema de la homosexualidad en la familia. Las marcas de la homosexualidad en *Todos mis padres* las dejan las figuras paternas y pueden leerlas otras figuras paternas: éstas deben integrarse a las descalificaciones tenísticas del Coyote.

A la dinastía de los Mateos, corresponde la dinastía de los Luises.

- ¿Por qué a tu hijo le pusiste tu nombre y el de tu padre? ¿No te parece que así le chingaste su identidad?
Volvió a mirar la fotografía de su familia.
—Me parece una manera de recordar nuestro origen. Tú que vas a saber si nunca tendrás hijos. (66)

Luis, el profesor, el narrador, el homosexual sólo quiere quitarse el nombre que lo une a una línea supremachista. Desde el principio, el narrador señala: "Si pudiera me cambiaría el nombre y el apellido." (11) La solución ciertamente no pasa por cambiarse de nombre. Sino de colocarse en otra posición: la de narrador como se ha señalado arriba. El resultado es *Todos mis padres*.

Bibliografía

- Yacamán, Fernando, *Todos mis padres*, México, Ediciones Periféricas, 2019.
- Bellatin, Mario, "Salón de belleza", en *Textos salvajes*, La Honda, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012, pp. 7-46.
- Berger, Marco, *Un rubio*, Argentina, película proyectada en el 23° Festival MIX: Cine y diversidad sexual, 2019. <<https://figc.mx/magueyhttps://figc.mx/maguey2019/index.php/es/competencia-maguey/736-un-rubioy2019/index.php/es/competencia-maguey/736-un-rubio>>.
- Bertrán, Antonio, *Chulos y coquetones: conversaciones con protagonistas del mundo gay*, México, Ediciones B., 2015.
- Ceballos Maldonado, José, *Después de todo*, México, Premia Editora, 1986.
- Freud, Sigmund, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)", en *Obras completas*, trad. de José L. Etcheberry, Buenos Aires, vol. XI, 2007, pp. 53-128.
- Novo, Salvador, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, Conaculta, México, Memorias Mexicanas, 1998.
- Marquet, Antonio, *El coloquio de las perras. Retrato de Oswaldo Calderón con su hermandad vampírica Joteando por un sueño. Ensayo de documentación fotográfica & crónica (a ratos ensayística, a ratos perra, ¡siempre jota!)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- , "Duelo, reparación y el ámbito de lo no-dicho en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 127-153.
- Salazar, Severino, *Donde deben estar las catedrales*, pról. de Vicente Francisco Torres, México, CONACULTA, 1993.
- Zapata, Luis, *El vampiro de la colonia Roma*, México, Editorial Grijalbo, 1979.

El imbunche: una estética de lo posible en José Donoso

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

A partir de la teoría sobre el monstruo de Jeffrey Joreme Cohen, se pretende sistematizar la propuesta estética de José Donoso manifiesta en su novela *El obsceno pájaro de la noche*.

Abstract

From the theory about the monster of Jeffrey Joreme Cohen, it is intended to systematize the esthetic posture of José Donoso in his novel *The obscene bird of de night*.

Palabras clave: José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, monstruo, literatura chilena, novela.

Key words: José Donoso, monster, chilean literatura, novel.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina, "El imbunche: una estética de lo posible en José Donoso", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 185-196.

Existe una ancestral leyenda chilota y mapuche del sur de Chile referente a un ser deforme llamado imbunche. Este ser era creado por los brujos con el fin de proteger las cuevas en las que llevaban a cabo cónclaves y aquelarres, y donde atesoraban sus riquezas. Para crear un imbunche, el

brujo debía raptar al primogénito de una familia en los primeros diez días de su nacimiento, o podía ser el hijo de algún otro hechicero o incluso hay versiones que refieren que el niño era entregado por su propio padre a cambio de bienes o favores. La misma noche del secuestro, o de la entrega voluntaria, el brujo sometía al pequeño a un oscuro ritual de transformación: le aplicaba ungüentos maléficos en todo el cuerpo, quebraba su pierna derecha para luego torcerla por detrás de la espalda hasta llevarla a la nuca, y torcía también sus brazos y dedos. En los primeros días, el niño era alimentado sólo con leche de gata negra que, para efectos de la leyenda, era leche de bruja mapuche. Cuando le salían los dientes se le daba de comer carne de cabrito, que en realidad era carne de niño recién nacido, y cuando llegaba a la edad adulta, se le ofrecía carne de chivo que era carne de hombre.¹



Después de los tres meses de edad, era untado con una mezcla de hierbas para que le creciera un grueso y duro pelaje que le daba un aspecto más aberrante. Finalmente, el brujo modificaba su rostro para que perdiera todo rasgo de humanidad: le doblaba la cabeza hacia atrás, le achataba la nariz y le desfiguraba los labios, sus orejas eran estiradas y torcidas hacia abajo y su lengua cortada en dos partes como la de una serpiente. El imbunche no tenía capacidad de hablar y únicamente emitía sonidos guturales, que aterrorizaban a los habitantes del lugar. No podía ser visto y si alguien lo hacía, perdía la razón. Este monstruoso ser permanecía en la cueva de su amo la mayor parte de su vida y tan solo salía de ella en contadas ocasiones en busca de su propio alimento en los cementerios, o para llevar a cabo alguna venganza o maleficio en beneficio del brujo que



¹ La leyenda del imbunche o invunche, <<https://www.youtube.com/watch?v=d218j3lyEy>>.

lo creó. El imbunche se consideraba una especie de intérprete entre el mundo de los brujos y el de las personas “limpias” pues, aunque no era brujo en sí, por guardar su cueva adquiría conocimientos esotéricos y por ello era consultado por los brujos.²

Esta conseja chilena es una de cientos de historias de monstruos creados por el pensamiento mágico que persiste en las culturas contemporáneas y que convive con el pensamiento ilustrado. Para tratar de comprenderlos, en los últimos años los estudios sobre los monstruos han crecido considerablemente y aunque la mayoría de ellos se centra en su descripción, observar sus elementos estructurales y su función puede ser un acercamiento muy enriquecedor.

En la teratología se encuentran diferentes definiciones de monstruo: en primera instancia su etimología resulta sugerente, pues el término proviene del latín *mostrum*, *mostrâre* que significa mostrar, informar, exponer; se deriva de *mônêre*, advertir de algo especial, inquietante, aviso de los dioses.³

Por su parte, J. J. Cohen en su libro *Monster theory. Reading Culture* ha propuesto leer las culturas a partir de los monstruos que generan y para ello señala siete tesis fundamentales:

1. El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, por ello existe para ser interpretado, significa algo más que sí mismo.
2. El monstruo siempre escapa, es ambiguo, y por ello tiene la posibilidad de actualizarse y seguir siendo amenazante.
3. Es el heraldo de una crisis de categorías pues escapa al orden de las cosas. El monstruo trasgrede las estructuras de poder. Es, en sí, una categoría relacional pues si hay monstruo es que hay orden.
4. El monstruo habita las puertas de la diferencia.
5. Vigila las fronteras de lo posible.
6. El miedo al monstruo es una forma de deseo.
7. Permanece en el umbral del devenir, al transgredir los límites de la experiencia humana, nos muestra nuestra humanidad.⁴

No ajeno a la idea de que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, el reconocido escritor chileno José Donoso acude a la conseja del Imbunche para crear en 1970 su majestuosa novela *El obsceno pájaro de la noche*. La primera

² Invunche, <https://www.youtube.com/watch?v=uP_sO1C__BQ>.

³ Centro Virtual Cervantes, <<http://cvc.cervantes.es/sitio/default.htm>>.

⁴ Jeffrey Joreme Cohen, editor, “Monster Culture (Seven Thesis)”, *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996.

vez que aparece la leyenda del imbunche es en el capítulo dos como relato dentro de otro relato. El narrador en primera persona refiere la historia de una niña beata en la que los personajes que la protegen pasan la noche contando, a su vez, historias de brujas para conjurar el miedo:

Contaron lo que sabían de las brujas, lo que se murmuraba desde hacía generaciones, que alguien le dijo una vez a un abuelo que era necesario besarle el sexo al chivato para poder participar en las orgías de las brujas, y hablaron del miedo, del de antes y del de ahora y del de siempre, y caía el silencio, y para ahuyentar las figuras que se querían perfilar en la noche se felicitaban porque por suerte, esta vez, las brujas no lograron robarse a la linda hija del cacique, que eso era lo que querían, robársela para coserle los nueve orificios del cuerpo y transformarla en imbunche, porque para eso, para transformarlos en imbunches, se robaban las brujas a los pobres inocentes y los guardaban en sus salamancas debajo de la tierra, con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido, dejándoles crecer el pelo y las uñas de las manos y de los pies, idiotizándolos, peor que animales los pobres, sucios, piojosos, capaces sólo de dar saltitos cuando el chivato y las brujas borrachas les ordenan que bailen...⁵

José Donoso inscribe su obra a contracorriente de la tradición literaria chilena prevaleciente desde el siglo XIX, que privilegiaba la concepción cultural de una nación europeizada. La literatura nacional estaba poblada de estampas ideales de una civilización que excluía lo autóctono, lo bárbaro, lo distinto. En cambio, desde sus primeras obras, Donoso se decide por la metáfora nativa en oposición al realismo maniqueo. Sus personajes son las viejas, los homosexuales, los desposeídos, en el marco de leyendas, consejas y de la forma de hablar del pueblo.⁶ Éste es el caso de *El obsceno pájaro de la noche* en el que el leitmotiv es el imbunche, representado en distintas dimensiones tanto en la diégesis como en el proceso de discurso mismo.

En las leyendas como en los mitos la forma de reconfiguración es similar, se trata de relatos de transmisión principalmente oral expresados en diferentes versiones, pero en los que lo esencial permanece. La conseja del imbunche obedece a las constantes de la mitificación, por lo que, para poder apreciar

⁵ José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Editorial Six Barral, 1981, p. 43.

⁶ Fernando Blanco, "Monstruos e intelectuales: una lectura para el 'álbum de familia y nación'", en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, número 18, otoño, 2001, <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/tx2.html>>.

qué es lo que puede mostrar este monstruo y hacer una interpretación de la cultura a partir de él, es necesario preguntar: ¿Qué es lo esencial en esta historia?, ¿cómo funcionan sus elementos?, ¿para qué y por qué se usa? Así pues, se encuentran los siguientes elementos reiterativos:

- a. Se trata de la creación de un monstruo a partir de un niño inocente robado por los brujos o las brujas
- b. Distorsionado en piernas, dedos, cabeza, boca, orejas
- c. Despojado de toda humanidad
- d. Mudo, no puede expresar más que sonidos guturales que aterran a quién los escucha
- e. Si alguien lo ve pierde la razón
- f. Guardián e intérprete de los brujos
- g. Cautivo de por vida en una cueva
- h. Antropófago
- i. En el caso de la versión de Donoso, cosido en sus nueve orificios, quedando como un saco deforme, clausurado



Para analizar el imbunche en la obra de Donoso, es necesario distinguir entre el concepto de monstruo como engendro, y el concepto de monstruoso como cualidad de producir un efecto aberrante, de manifestar lo que se sale de la norma. En este orden de ideas, existen monstruos monstruosos, pero también se encuentran monstruos que no son monstruosos, que han sido asimilados al

orden, como por ejemplo Barney (el dinosaurio violeta capaz de jugar con los niños), y seres monstruosos que no son monstruos como Hitler. Esta última categoría se puede aplicar también a acciones, instituciones, ideas, sistemas, etc.⁷

José Donoso utiliza el engendro del imbunche en su cualidad de monstruo y también en su calidad de monstruoso. En el primer caso, la leyenda aparece en la novela, como ya se mencionó; pero también lo monstruoso aparece aplicado y potenciado en varios niveles de la configuración de la obra, al grado de que se puede decir que la novela misma es un imbunche.

El obsceno pájaro de la noche es la historia de la ilustre familia Azcoitia, de su abolengo ligado a la divinidad y de su decadencia. Este linaje representa el orden de un sistema caciquil que tiene como contraparte al imbunche, sin embargo, a lo largo de la obra se va apreciando que el caos del monstruo es parte del linaje de la familia, o dicho de otra manera, que el orden es el mismo engendro. La historia es narrada por Humberto Peñaloza, el asistente de Jerónimo de Azcoitia, que ha dado su vida y su identidad por su amo, y que en el momento de la narración está recluido en la Casa de ejercicios espirituales de la encarnación de la Chimba, mudo y convertido en un imbunche. Le acompañan y cuidan un séquito de viejas, sirvientas de las familias más nobles de la ciudad, pero que ahora se encuentran abandonadas. Por su parte, la pareja de Jerónimo y su esposa Inés buscan incansablemente perpetuar su linaje, pero sólo logran concebir un niño monstruo al que llaman Boy. Para ocultar su desgracia, recluyen al niño en La Rinconada, una casa habitada sólo por seres deformes, como una especie de mundo al revés. Después de engendrar a su hijo, Inés se obsesiona por encontrar las pruebas para la canonización de su antepasada, también de nombre Inés, que en el siglo XVIII muere en olor a santidad en la Casa de ejercicios espirituales. Sin lograr conseguirlo, termina loca y encerrada en un manicomio. Mientras tanto, Jerónimo ha quedado impotente debido a un maleficio de la bruja Peta Ponce, nana de Inés. Una noche, al visitar La Rinconada, Jerónimo se emborracha, cae a la alberca y se ahoga. Por su parte, al conocer la verdad de su anormalidad, Boy pide ser sometido a una operación que lo convierte en un ser sin memoria.

La novela es la contraposición de dos sectores sociales diferentes; por un lado, la clase rica y poderosa, pero decadente, sin fuerza ni vigor, que muere sin descendencia porque sólo es capaz de dar una semilla podrida; por otro lado, los sirvientes –viejos en su mayoría– que arrastran una existencia patéti-

⁷ Carlos Gerardo Zermeño Vagas, "Identidades estigmática y encuentros con lo monstruoso en la literatura fantástica mexicana escrita por mujeres, siglo XXI", tesis de doctorado del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2017, impreso, p. 134.

ca y grotesca. Aunque más que contraposición maniquea, gracias a la metáfora del imbunche, la novela se percibe como una especie de saco en donde caben todas las posibilidades de ser de la condición humana.

El imbunche narrador personaje Mudito/Humberto

Humberto Peñaloza es un individuo de clase media, sin apellido ilustre, que ha sido educado para pretender ser alguien. Casualmente un día conoce a Jerónimo, quien lo toma como secretario; desde entonces Humberto vive a su sombra y, además, se enamora de la esposa de su jefe, Inés, una bella mujer para la que él no existe. A pesar de no ser nadie, por su condición de sirviente, adquiere gran poder sobre sus amos pues conoce todo acerca de la vida de Jerónimo e incluso hace en su lugar muchas cosas; entre ellas, sufre una herida de muerte que debió haber recibido Jerónimo, pero en la confusión, éste finge recibir el daño y le “roba” la herida para ostentarla y mostrarse como un héroe. Igualmente sustituye la virilidad de Jerónimo en el lecho conyugal. Humberto es el encargado de administrar la Rinconada, la casa donde es recluido el hijo engendro de Jerónimo. En ella, sufre el mundo al revés pues es el único que no es deforme, es decir, es un engendro ante las miradas de sus habitantes monstruos. Un día descubre que el Dr. Azula, por órdenes de Jerónimo, le está extirpando partes de su cuerpo para transformar a Boy en un ser normal, por lo que Humberto pierde su humanidad y es transformado en un imbunche. Humberto se convierte en el Mudito que irá a servir a la Casa de los ejercicios espirituales. En coincidencia con la conseja del imbunche, Humberto/Mudito es cosido de todas sus partes, es intermediario entre el mundo de los ricos y el de los desposeídos, y no tiene posibilidad de hablar; sin embargo, sabe todo y es quien está escribiendo la novela sobre la vida de los Azcoitia.

Otros personajes imbunches

El imbunche es un engendro que por habérsele cosido sus nueve orificios y retorcido sus extremidades, boca, nariz y orejas, es una especie de saco en el que no se sabe qué es dentro y qué es fuera. Es un ser ambiguo en su condición de humano desposeído de su humanidad. Si se retoma el concepto de monstruosidad, esta condición equívoca es observada en todos los personajes de la novela. Cada uno de ellos tiene su contraparte. Ya se mencionó la dualidad Humberto/Mudito: sirviente/amo, pero también está Humberto/Jerónimo, Jerónimo/Inés, Mudito/Peta Ponce, Jerónimo/Boy, Inés/Niña beata. Se puede decir también que las viejas sirvientas son imbunches: débiles y poderosas, pues

guardan los secretos más profundos de sus amos. Además del Mudio, tres son los personajes más significativos.

Jerónimo es el último representante de la familia Azcoitia que, educado al estilo europeo, prefiere vivir en París y no en ese lugar del continente americano, del que sus amigos parisinos no recuerdan ni el nombre por parecerles demasiado exótico. Es un millonario terrateniente de abolengo, que representa el paradigma económico, político y social de los integrantes de su clase, odiada, temida y envidiada por los de abajo. Jerónimo se presenta como contraparte de varias dualidades, es el marido prepotente y machista que hace infeliz a su esposa Inés; es el tirano terrateniente que somete a su secretario y a cuanto sirviente puede; pero también es el impotente que sólo pudo engendrar a un engendro. A pesar de haber sido siempre alabado por su clase, belleza y digno porte, Jerónimo termina convertido en la aberración del mundo al revés de La Rinconada, reconocido en su monstruosidad por su propio hijo, y muerto por aquellos sirvientes a los que encomendó su cuidado.

Boy es otro personaje claramente imbunche. La descripción que hace el Mudio de él coincide en su labio leporino, sus brazos y dedos torcidos, nariz achatada, y en su reclusión en una casa de la que no deberá salir nunca. Sin embargo, en La Rinconada es amo de todos los seres deformes.

Peta Ponce es otro ser monstruoso digno de mención. Es la bruja que trató de robar a la niña beata de la conseja del imbunche –primera Inés Azcoitia, abuela de Inés esposa de Jerónimo–, y es también la nana de la actual Inés. Tanto Humberto/Mudio como ella han sido sirvientes de la familia Azcoitia, Humberto en su posición de mísero secretario trata de ser alguien, y Peta Ponce por lo contrario en su papel de bruja-nana. Ella domina el tiempo, puede encojerlo y alargarlo a su antojo, es siempre la nana, pero también la bruja, incluso se dice que fue la hija bastarda de la primera Inés.

El imbunche en las cosas

La monstruosidad del imbunche como ser deshumanizado, cosido, saco roto en el que caben todas las cosas, y que guarda todos los secretos, se encuentra también en los objetos de la novela, principalmente en los lugares en los que se habita.

La Casa de los ejercicios espirituales de la encarnación de la Chimba es un edificio conventual del siglo XVIII, construido por uno de los primeros caciques Azcoitia para guarecer de ser secuestrada por la bruja Peta Ponce a su hija, la niña beata Inés, la niña del relato del imbunche. En el tiempo de la narración del Mudio, la casa se ha convertido en un asilo que alberga a tres monjas, cin-

co huérfanas y cuarenta viejas sirvientes de familias de ricos. La descripción de la casa destaca por su sordidez, deshumanización y abandono. Debido a que se tiene la amenaza de que será derruida y construido en su lugar un hogar para niños huérfanos, se han ido tapiando todas sus aberturas, como al imbunche: puertas, ventanas, pasillos, habitaciones son continuamente clausurados, de tal suerte que sus habitantes han perdido la noción de las dimensiones del espacio y ya no se sabe si se está dentro o fuera de ella. Sin embargo, la casa, como el imbunche, sirve de refugio de las amenazas del mundo exterior. A ella acude Inés para evadirse de su esposo Jerónimo.

La casa de La Rinconada es otro espacio simbólico, metáfora carnavalesca de la decadencia burguesa. Con el fin de proteger a su hijo, Jerónimo ordena a Humberto Peñaloza fundar esta casa donde no hay un solo espejo, todas las aberturas está tapeadas para que el niño no conozca el exterior, y en la que habitan sólo engendros que Humberto ha buscado en todos los confines del mundo. A cambio de cuantiosas sumas, los monstruos deben hacer creer al niño Boy que es normal. Incluso la escultura que adorna la fuente del jardín central es de una Diana deforme. La crítica social del mundo de La Rinconada recuerda las mejores escenas del film *8 1/2* de Federico Fellini.

Otros objetos en los que es posible identificar la metáfora del imbunche son las cajas en las que las viejas acostumbran ocultar cuanto objeto llega a sus manos. Clausurados para siempre, estos paquetes reguardan todos los secretos de sus amos; ahí están sus vidas, su poder, su memoria. Inservibles trozos, imbunches escondidos debajo de las camas.

El imbunche en los hechos de la diégesis

Una de las características del imbunche es que cada una de sus extremidades es torcida de tal forma que el niño pierde toda apariencia humana. Esto es lo que acontece con los sucesos referidos en la diégesis. José Donoso hace uso de las técnicas de mitificación para hacer que el Mudito relate una y otra vez los acontecimientos, retorciéndolos, sustituyendo sus elementos, pero repitiendo los mismos hechos esenciales. La historia de la conseja de la niña beata es en realidad la historia de la niña-bruja ocultada por su padre en la Casa de los ejercicios espirituales, pero es también la historia que Inés de Azcoitia –mismo nombre que la antepasada beata– trata de rescatar para que sea canonizada por el Papa. La historia de los cuatro perros negros que persiguen a la perra amarilla es contada en varias ocasiones, sustituyendo a la perra amarilla por la bruja Peta Ponce. La relación sexual entre Inés y Jerónimo en la que es concebido el niño Boy, es sustituida por la relación de Humberto con Inés y de Jerónimo

con la Peta Ponce. El monstruoso hijo de Jerónimo con Inés es también el hijo que espera la huérfana Iris y es también el Mudito. En sí la diégesis es el relato de una obsesión caracterizada por la relación dominante-dominado, la sustitución, la trasmutación de lo humano a imbunche y la decadencia.

El imbunche en la forma del proceso de discurso

El proceso de discurso de la novela se caracteriza por una narración laberíntica, que poco a poco, al contar y recontar, va negándose a sí misma. La novela es el imbunche o saco roto en el que van siendo clausuradas todas sus posibilidades, pero a la vez, en la que todo cabe. Es significativo resaltar que la narración está a cargo del Mudito, ser imposibilitado para hablar y que solo puede emitir sonidos guturales incapaces de ser comprendidos, pero que, como en la conseja, causan terror a quien le escucha.

Sobre la novela que escribe Humberto/Mudito conversa uno de los monstruos de La Rinconada y Jerónimo de Azcoitia:

—En fin, quizá sea para mejor. Uno de los defectos de Humberto fue creer que mi biografía era material literario.

—Sí, empezó hablando de eso, pero después todo se deformó mucho. Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía necesidad de retorcer lo normal, una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían... sí, eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar...⁸

Paralelamente, el discurso está conformado por fragmentos que mezclan tradición ilustrada y consejas ancestrales. Como se mencionó, Donoso apuesta por un estilo en oposición con la tradición literaria ilustrada y excluyente. Su escritura no opone de manera maniquea las distintas voces, sino que, gracias a la figura del imbunche, crea una voz que las contiene todas.

⁸ José Donoso, *op. cit.*, p. 488.

El imbunche como teratotecnia

Si la teratología es el estudio de las deformidades, la teratotecnia será la aplicación de ese conocimiento para la configuración de monstruos que den cuenta de la relación que hay entre el orden, la norma, el sistema, y su propio caos.⁹

Se ha dicho ya que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural por lo que significa algo más que sí mismo. Al ser un engendro evasivo, tiene la facultad de actualizarse y seguir siendo amenazante. A su vez representa una crisis de categorías que muestra la labilidad del orden al que se contrapone en su liminalidad. Al transgredir los límites de la experiencia, pone de manifiesto la condición humana. En el caso del imbunche, guardián de los brujos, mudo, intérprete y mediador, resalta su deformidad retorcida, su ser despojado de toda humanidad, clausurado, antropófago.



Una vez identificados los elementos que constituyen al imbunche, es momento de contestar a las preguntas, ¿cómo funciona en la novela? y ¿para qué y por qué se usa este monstruo?

Una primera respuesta podría ser que el imbunche funciona simbólicamente como contrapartida de la decadencia burguesa chilena representada por la familia Azcoitia, e incluso, esta otredad ya no se encuentra fuera del orden, sino que se instala dentro de la misma familia al procrear al deforme Boy. Sin embargo, la característica figura del imbunche no es estática ni conserva su posición original de amenaza del orden burgués. A pesar de la temporalidad laberíntica del proceso de discurso, se aprecia la transformación de una primera manifestación delimitada del imbunche que expresa su aberrante monstruosidad, pero que, con el episodio de la casa de La Rinconada, se transmuta a una *monstruosidad carnalizada*, donde lo grotesco y deshumanizado es el orden antropófago, el sistema, la



⁹ Carlos Gerardo Zermeño Vagas, *op. cit.*, p. 140.

burguesía. En la novela de José Donoso, el imbunche se usa como exorcismo de una realidad impuesta por la tradición literaria chilena que imponía a la sociedad un orden ajeno a su condición.

El imbunche es más que una estrategia discursiva: es la concepción estética propuesta por José Donoso. Si la tradición literaria preponderante era la de reconfigurar una noción de realidad que mostrara un mundo racional, civilizado, artificial en oposición de lo bárbaro, autóctono, nativo; la concepción estética del autor concibe un mundo ambiguo, equívoco, vibrante, vivo. Para el artista chileno, el arte debe ser un imbunche, un mediador, un intérprete, un monstruo que en su retorcimiento muestre el ser del mundo.

Fuentes de información

Blanco, Fernando, "Monstruos e intelectuales: una lectura para el 'álbum de familia y nación' en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso", *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, número 18, Otoño, 2001, <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/tx2.html>>.

Centro Virtual Cervantes, <<https://cvc.cervantes.es/sitio/default.htm>>.

Cohen, Jeffrey Joreme, editor, "Monster Culture (Seven Thesis)", *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996.

Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Editorial Six Barral, 1981.

Zermeño Vagas, Carlos Gerardo, "Identidades estigmática y encuentros con lo monstruoso en la literatura fantástica mexicana escrita por mujeres, siglo XXI", tesis de doctorado del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2017, impreso.

Invunche, <https://www.youtube.com/watch?v=uP_sO1C__BQ>.

La leyenda del imbunche o invunche, <<https://www.youtube.com/watch?v=d218j3llyEy>>.

César Vallejo en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar

JOSÉ MARTÍNEZ TORRES, ANTONIO DURÁN RUIZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS

Resumen

Tras ser ignorado por la crítica, en 2010 Joaquín Vásquez Aguilar es rescatado por la Universidad Autónoma de Chiapas y el CONECULTA, con la publicación de *El pico de la garza más blanca. Obra reunida y Poesía reunida*. En este ensayo se reflexiona sobre las características de su poesía, la cual abrevia de su infancia en la costa chiapaneca. En algunos poemas usa un lenguaje coloquial; en otros, los de clara influencia de César Vallejo, apuesta por la desautomatización del lenguaje y la experimentación formal. Sus temáticas siempre buscan la belleza de las cosas simples, elementales.

Abstract

After being ignored by critics, in 2010 Joaquín Vásquez Aguilar is rescued by the Autonomous University of Chiapas and CONECULTA, with the publication of *El pico de la garza más blanca. Obra reunida and Poesía reunida*. This article reflects on the characteristics of his poetry, which always refers to his childhood on the coast of Chiapas. In some poems he uses a colloquial language; in others, those of clear influence of César Vallejo, bet on the deautomatization of language and formal experimentation. His themes always look for the beauty of simple and elementary things.

Palabras clave: César Vallejo y Joaquín Vásquez Aguilar, poesía de las cosas simples, poeta chiapaneco.

Key words: César Vallejo and Joaquín Vásquez Aguilar, poetry of simple things, Chiapas poet.

Para citar este artículo: Martínez Torres, José y Antonio Durán Ruiz, "César Vallejo en la poesía de Joaquín Vásquez Aguilar", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 197-208.

La presencia de César Vallejo en el poeta chiapaneco Joaquín Vásquez Aguilar se advierte desde sus primeros poemas, que aparecieron en 1971 en la revista *ICACH* (revista del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas), la publicación más importante de la región durante el siglo xx, junto con su antecedente, la revista *Ateneo*, que circuló en los años cincuenta.

Antes de hacer algunas correspondencias entre los versos de Vásquez Aguilar y la obra del poeta tutelar peruano, se hará una presentación general sobre su obra y su desempeño en el horizonte cultural mexicano de los años setenta, partiendo del ensayo "Sufrimiento y goce de las palabras"¹.

A partir de 1972, el poeta del pueblo pesquero Cabeza de Toro haría varias estancias en la Ciudad de México, tratando de hacerse de un lugar en la sociedad de intelectuales de la urbe. En 1982 abandonó en definitiva la capital de la república para instalarse en Tuxtla Gutiérrez. En este período de diez años logró publicar ensayos y poemas en suplementos culturales y revistas de México, como la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Los Universitarios*, *El Gallo Ilustrado*, la *Revista Mexicana de Cultura*, el *Periódico de Poesía, Plural y Sábado*.² Sin embargo, la calidad que vieron estos editores en sus páginas no le valió para ser seleccionado en ninguna de las antologías de autores mexicanos nacidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx. Según Susana González Aktories, "la historia de la poesía mexicana está nítidamente reflejada en la historia de sus antologías", una historia de la que fue excluido Joaquín, pues sólo hay un registro suyo en publicaciones de este tipo, se trata de la *Asamblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid (1980), en la sección "Poetas nacidos después de 1947 que al 1 de enero de 1980 han publicado cuando menos un poema". Debe recordarse que este libro, más que una antología, es una especie de censo poblacional, por lo que Joaquín, como muchos que no envia-

¹ Se trata del ensayo, elaborado por los mismos autores, que apareció en la revista de la Universidad Veracruzana *La Palabra y el Hombre*, en el verano de 2013.

² Véase el aparato crítico de Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más blanca. Obra reunida*, edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas /Universidad Autónoma de Chiapas, 2010.

ron sus poemas publicados, quedaría excluido de las antologías de escritores nacidos en las décadas mencionadas.

Con el paso del tiempo, nuevas generaciones de lectores y escritores muestran entusiasmo por los poemas de Joaquín Vásquez Aguilar: circulan en distintos *blogs*; en manuscritos y en hojas sueltas; se recitan en antros, cantinas y reuniones de escritores; un poema suyo fue transcrito en un bar del este de los Ángeles; se ha traducido al francés y al inglés; en Cuba y en España se ha puesto música a sus versos, que aparecen en revistas marginales, no sólo en español.

Hacia 2010, la recepción de esta obra marginada del sistema literario mexicano dio un giro para instalarse en el canon, al menos regional, ya que el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y la Universidad Autónoma de Chiapas publicaron la edición crítica de su obra reunida con el título de *En el pico de la garza más blanca*, que comprende no sólo los versos sino también la prosa y los testimonios de personas cercanas a él, mientras que la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas publicó el mismo año *Joaquín Vásquez Aguilar. Poesía reunida*, edición crítica de Arturo Guichard.

Como todo personaje en tránsito de volverse leyenda, es frecuente escuchar historias magnificadas sobre su pretendido malditismo. En realidad, compuso una serie de delgados y notables volúmenes lejos del trato oscuro de la vida tabernaria y la sordidez que sin duda frecuentó. Se dice que su obra fue escrita a la manera en que lo hacían Paul Verlaine y Charles Baudelaire, a quienes admiraba, pero la presencia más notable en la composición de sus versos fue la del peruano César Vallejo, como se verá, con unos cuantos ejemplos, más adelante.

Una parte de la crítica parangona su obra con la de sus contemporáneos —aquellos poetas nacidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx— como si hubiera sido uno más de una generación de escritores a cuyos cenáculos y antologías nunca fue convidado. Joaquín no recibió premios, encargos ni becas de subsidio federal y fue excluido de los intereses del poder cultural manifiestos en estas prerrogativas.

Un aspecto que lo excluyó de formar parte de los escritores nacidos en los años cuarenta que le correspondía, fue su condición de clase. Joaquín procedía de la clase trabajadora, la de los pescadores de la costa chiapaneca, no de la clase media urbana, como la gran mayoría de artistas y escritores de esa generación. Precisamente por su aspecto fue tratado con cierto desdén y condescendencia en las oficinas y en los festivales de poesía.

Joaquín parecía humilde pero estaba orgulloso de su creatividad y sabía que era un buen escritor. Había que tomarse la molestia de tratarlo y de leer lo que componía, de hablar con él —escucharlo decir, con voz educada de actor,

largos poemas y trozos de novelas de memoria—, algo que no todos hicieron por quedarse con la imagen de un modesto joven de la costa que no había ido a la universidad y sobrevivía de la nada, publicaba modestos poemarios y bebía como poseído. El hecho de no haber realizado estudios universitarios fue interpretado por algunos como una limitación, sin ver que el hombre de talento no se equivoca en este tipo de decisiones: Joaquín había descubierto por distintos medios la cultura que requería para escribir su obra. Ferdinand Céline dijo que escribir no es una cuestión de ideas, ni de mensajes, sino de estilo. Decía también que escribir no es gratuito: “Hay que pagar. Una historia inventada carece de valor. La única historia que cuenta es aquella por la que debes pagar. Cuando has pagado, entonces tienes derecho a transformarla”³. Escribir fue un largo proceso por el que Joaquín pagó: hizo un montón de tareas para lograrlo, entre otras estudiar para maestro de escuela y nunca ejercer, escribir en revistas que no tenían dinero para las colaboraciones, tomar la decisión de nunca asistir a la universidad.

Desde 1971, año en que inició formalmente su carrera literaria, había elegido a los cinco autores cuya obra interrogaría hasta su muerte: César Vallejo, Miguel Hernández, Ramón López Velarde, Juan Rulfo y Federico García Lorca. Su poesía tiene como tema el lugar en que transcurre: se halla poblada de olas, palmeras, cocos, garzas, peces, canoas, caminos de arena que adquieren un carácter simbólico debido a la profunda autenticidad que da la experiencia directa; no se origina del estupor y embeleso ante la naturaleza que vive el poeta urbano, sino de las imágenes adquiridas en la niñez, al interior de una familia costeña. Joaquín permaneció fiel a esos días en que escuchaba historias familiares; después buscó la entonación adecuada para dar ritmo a su canción y ponerla por escrito.

Su voluntad y sus sentimientos apuntaron siempre a la costa, a la libertad que presupone el mar, la playa, los manglares y los esteros. Leía libros prestados por amigos y por bibliotecas públicas e invitaba a todos a celebrar cuando caía algo de paga. Huir de las responsabilidades de la vida común y corriente requería una justificación, que colmaba entregando algún poema a una revista o reunía los que había compuesto últimamente para formar un pequeño libro.

El talento literario que anunciaba desde muy joven fue percibido por el maestro catalán avecindado en la capital del estado, Andrés Fábregas Roca, el mejor editor de Chiapas del siglo xx, y por Daniel Robles Sasso, un escritor muy apreciado por Carlos Pellicer. Este último, en un acto de generosidad poco

³ Estas ideas de Céline se exponen en el libro James Salter, *El arte de la ficción*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Editorial Salamandra, 2018.

frecuente en los ambientes literarios, le cedió su lugar en la mencionada revista ICACH: "Este joven hace teatro, lo he visto en las obras de Luis Alaminos y es buen poeta, le cedo mi espacio, ya he publicado y él publica por primera vez", refiere el propio Joaquín en conversación con Elva Macías⁴ reproducida en *El pico de la garza más blanca*. Fábregas Roca y Robles Sasso percibieron en su momento a un artista verdadero; al año siguiente, Joaquín emigró a la Ciudad de México. La situación no iba muy bien en casa: el mar dejó de garantizar el sustento; las familias buscaban soluciones a sus penurias en los centros urbanos, y los más viejos que se quedaron en los pueblos costeros se aferraban a la esperanza de que alguno de sus hijos tuviera éxito en la ciudad para sacar a la familia de la pobreza. En esa perspectiva se ubica "La mitad del amor", uno de los más celebrados poemas de Joaquín, que expresa el infortunio familiar y la promesa de su talentoso hermano menor, aspirante a ingeniero naval:

la una para Lupito que pasó el examen de admisión
 para estudiar
 en la escuela náutica y ser ingeniero en máquinas
 marinas
 papá vendió el terreno, pero Lupito será ingeniero
 papá se tiene que operar, pero será ingeniero
 mamá reza (será ingeniero, ya verán) todos los días
 reza
 llora trabaja

Llegó a la capital de la república para trabajar y aprender el oficio de escritor; fue actor del grupo de teatro campesino de la Conasupo, corrector de pruebas del Fondo de Cultura Económica y colaborador de las publicaciones mencionadas antes. Con el sello de esta casa editorial apareció su libro de poemas *Vértebras* en 1982; las demás ediciones que recogieron su poesía fueron marginales y artesanales, de escaso tiraje y no demasiado bien cuidadas.

La experiencia de abandonar su pueblo fue vivida como una expulsión. No pudo sentirse más que un extraño en la Ciudad de México, pero cada vez que volvía a la costa, observaba el pequeño paraíso de la infancia más deteriorado; de aquí que en sus versos se identifique con la vida de los paisanos de antes, con los elementos marítimos ya perdidos o en proceso de volverse recuerdos.

⁴ Vid. Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más blanca*. Obra reunida, p. 419.

Las técnicas teatrales habían afinado sus notables cualidades mnemotécnicas y decidió aprender de memoria *La suave patria*, varios poemas del *Romancero gitano* y buenas partes de *Pedro Páramo*.

Además de los autores mencionados, en su poesía se advierte la huella de autores mexicanos que irrumpieron con fuerza en los años cincuenta, como Efraín Huerta y Jaime Sabines, quienes propusieron un tono menos grave en la poesía mexicana, utilizando el lenguaje coloquial para expresar las realidades de la vida urbana. Joaquín admiró esta poesía que menciona sin recato los prostíbulos, las oficinas, los mercados, las calles, y utiliza el lenguaje del diario, emotivo y visceral, que desactivó la directriz poética convencional e incluyó imágenes más realistas. Joaquín fue un escritor concentrado en su obra, por lo que deambuló en pocos escenarios, pero casi todos fueron los escenarios nocturnos a los que alude esa poesía de la segunda mitad del siglo xx: calles, cantinas, cuartos de azotea, talleres literarios, oficinas, departamentos y casas de amigos.

En los poemas de Joaquín pueden identificarse dos tipos: los tradicionales, que buscan afectar al lector, moverlo a risa o deleite, apelar a su simpatía, como quien dice un chiste y no se ríe; el segundo grupo sería el de los textos más vallejianos, herederos de la vanguardia hispanoamericana, que desorientan al lector con su excesiva economía en la expresión o su desconexión con el fraseo convencional. Con ello, parece acentuarse el desarraigo del mundo alterando la morfología y la sintaxis, desautomatizando el sentido del idioma llano con versos asimétricos que se cortan abruptamente.

La influencia del autor de *Poemas humanos* fue refrendada por éste cuando dijo, en la entrevista ya citada, a Elva Macías: "Puedo decirte que mis piedras angulares son primero Vallejo, porque lo descubrí primero". El presente trabajo debe mucho al estudio clásico de Guillermo Sucre sobre *Trilce*, cuyos recursos poéticos y la atmósfera semántica también aparecen en los versos de Vásquez Aguilar, que inventaba rompimientos con las formas de la tradición, la que aceptaba y a la que renunciaba para volver a paliar la fea realidad, para hacer heroico el fastidio del hombre; en su poesía hay experimentación, juegos lingüísticos, cambios abruptos de sentido, intercambios de sílabas, todo menos dejar de eludir la realidad de la experiencia.

Ambas escrituras se hallan referidas hacia lo elemental; el retorno a la inocencia, a los momentos de la infancia ante un desolador mundo actual; Vallejo⁵ escribió:

⁵ César Vallejo, *Trilce*, Madrid, Planeta-Agostini, 1986, p. 18. Los poemas de Joaquín Vásquez Aguilar están incluidos en el libro *En el pico de la garza más blanca*, op. cit.

qué verdaderas ganas nos han dado
de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaños, de candor, como fue.

Vásquez Aguilar a su vez señaló en el poema XXXII de *Vértebras*, la sobrevivencia de un aspecto de sus juegos infantiles, como una base para sufrir un poco menos la vida:

exactamente
lo he leído
lo he manido todo
me quedan mis canicas
lo he cantado y tocado
lo he sombrío
ejercicio
me quedan mis canicas
lo he
me quedan
/ay/
mis canicas

Tanto en *Trilce* como en algunos poemas del autor chiapaneco, las asimetrías de los poemas, tropiezos y rupturas expresan el quiebre del existir, la irrupción del azar. Vallejo escribió:

Todos sonríen al desgaire en que voy-
Me a fondo, celular de comer bien y bien beber.

Joaquín compuso el poema XXVII de *Vértebras* de la siguiente manera:

La obsesión
me altera / me alitera
la obsesión
me panteón
me espanta /
me ata me harta
la obsesión obsesió
name
esdrujú / lame

El tema es el sufrimiento, el mundo es percibido como una herida, pero al escribir, el tiempo se detiene y el sujeto que compone entra en estado de gracia. Hay una visión trágica que está en relación con el transcurso del tiempo, que todo ineluctablemente lo desgarrará. Vallejo y Vásquez Aguilar concibieron la existencia como la manifestación de un mal inexplicable e ineludible. El peruano escribió:

¿La vida? Hembra proteica. Contemplanla asustada
escaparse en sus velos, infiel, falsa Judith;
verla desde la herida, y asirla en la mirada,
incrustando un capricho de cera en un rubí.

Vásquez Aguilar⁶, con una concepción del ser humano parecida a la de Arthur Schopenhauer, nombra el temor que no se puede dominar ante los sucesos funestos de la vida:

me da miedo la luz, por lo que muestra de las cosas
me da miedo la sombra, por los gritos que oculta.
Me da miedo la vida por la muerte.
[...]
Me da miedo la muerte por esto de la vida.

El enigma de la existencia, del paso del hombre por la tierra, inquietó a los dos autores: se está condenado a la penuria existencial, a contemplar lo irreparable; se vive a medias.

La ciudad no fue el lugar de sus preferencias porque su rutina es una forma de prisión y de trabajos que esclavizan; la modernidad penetra en lo elemental y lo contamina. El mundo contemporáneo se vuelve cada vez más artificial; sus habitantes se han desposeído interiormente; las obras del peruano y del poeta de Cabeza de Toro apelan a la inocencia de las cosas, de la antigua unidad no desvirtuada por la evolución tecnológica.

La memoria ilumina la infancia, rescata a los hombres elementales, no tocados por el lucro, la prisa, el consumo. Vallejo y Vásquez Aguilar fueron poetas de la fascinación por el edén perdido que, como era ya un recuerdo, se fijó en el texto. No hay utopía; el hombre no alcanzará un mundo ideal. La poesía es escatológica porque corresponde a una escritura de la pérdida, del augurio de

⁶ *En el pico de la garza más blanca*, p. 219.

finalización del mundo. Si algo se salva, es la vida primigenia regida por padres que dan al hijo el sustento. Si Vallejo⁷ escribió. "Tahona estuosa de aquellos mis biscochos / pura yema infantil innumerable madre", Joaquín anotó:

hace muchos años
madre enfermó de asma de nervios de
hablar mucho de andar exprimiendo la pobreza
durante muchos años vendió pescado
hacía dulces de coco
pan de vértebras mojadas

Aquí, "pan de vértebras mojadas" simboliza el alimento espiritual que otorga el amor, con sacrificio. Las vértebras representan la articulación que sostiene al hombre de pie, pero es un levantamiento frágil, agobiado por las pesadumbres. Los seres amados y él mismo sujeto poético son referidos en su inestabilidad básica, en su transitoriedad invariable.

Cuando los padres mueren, la orfandad es aún mayor. En la poesía de Joaquín el dolor sensibiliza más las cosas, y cada elemento del paisaje participa del drama:

Desde el manglar me preguntaron las iguanas
Por ti
los bagres del estero también me preguntaron
el viento y sus gaviotas
tu canoa
tu atarraya

mamá me preguntó por ti

y yo tuve que hacer este recado
y ponerlo en el pico de la garza más blanca
a ver si en la blancura te encontraba
y lo amarré a la tristeza del pez más profundo
a ver en qué rincón del agua te encontraba
y se lo dije a la lluvia
en su gota más secreta

⁵ Cesar Vallejo, *Trilce*, p. 30.

y al salitre en su yodo más recóndito
y al más fino pliegue del vestido negro
de mamá y las hermanas

padre

que estamos esperando
alguna brisa tuya entre las ramas de los mangos
algún indicio de tu nombre en el polvo del patio
algo que nos diga cómo te va
don Emeterio
cómo la vas pasando allá
en esa oscuridad que brilla
al otro lado de nuestras lágrimas

Los poemas de Vallejo y de Vásquez Aguilar generalmente son cantos teñidos de ausencias, referidos a realidades sin sustancia; estructurados a partir de la sensación de haber sido expulsados del mundo elemental y haber caído en la experiencia de vivir en una cárcel existencial, con el peso de las penas y el desgaste del tiempo encima del cuerpo. El hombre camina en el borde; la vida pulsa sobre un fondo de muerte. En ciertos momentos se observa un abandono total a la pena, a la incapacidad de superar la situación, pero entonces aparece el orgullo de estar en la pelea, de resurgir con la escritura, como estos versos de Vallejo:

En un sillón antiguo sentado está mi padre.
Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.
Y al verlos siento un algo que no quiere partir.
Porque antes de la oblea que es hostia hecha Ciencia,
Está la hostia, oblea hecha de providencia.
Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...

Y en "Por estas alas" de Vásquez Aguilar:

donde anidan lugares
donde tiene su ruta el sur
por este camino
donde pasan los de a caballo
donde llueve y se canta

donde se llega al mar
por esta caña que crece
por este río que sigue pasando con su saludo
por este amanecer
asumo la contienda

La búsqueda de la belleza en las cosas elementales permitió que Vallejo continuara aferrado a la desventajosa lucha que le tocó vivir. El ejemplo del peruano impulsó a Joaquín a ver la estética de la lucha diaria, y pagar el costo.

El poeta mantiene un tono lírico, pero cambia los significados, como en el poema "Hasta el día en que vuelva":

ahora me voy
parto hacia donde huevo
hasta cuando lengua enrollada
me voy muy a pesar
deshilachándome
digo a tu mano adiós de mis amores

El drama de la despedida se acrecienta por la economía de la expresión: "digo a tu mano adiós de mis amores", en lugar de "digo a tu mano adiós amor de mis amores"; pero esta economía dice más. En otros poemas aparecen aumentativos al repetir un sustantivo: "que viento viento / qué sol tan sol", y se forman anagramas, por ejemplo: "en la nube la dijo alejandrina". La palabra alejandrina sugiere y evoca otras palabras: lejanía, alejada, lejana.

Como ocurre con la poesía de Vallejo, la de Vásquez Aguilar es una escritura apegada a la inocencia de las cosas elementales. La asimetría quiere expresar el quiebre de la existencia, la irrupción del azar, los tropiezos y rupturas. Las sinestias permiten reunir diferentes percepciones, como en el verso "el jardín de la puerta ha sonado tan fuerte", donde lo que pertenece a la puerta se aplica al jardín, es decir que lo auditivo se instala en lo visual.

El arte literario de Joaquín no es regionalista, porque su tema recurrente es el sufrimiento: la esencia del mundo es una herida; en cambio, al escribir, el tiempo se detiene y el sujeto que compone entra en estado de gracia. Como a Vallejo, el enigma de la existencia del hombre, de su paso por la tierra, inquietó a este autor: el ser humano se está condenando a la penuria existencial, a contemplar lo irreparable.

La memoria ilumina la infancia, recupera lo original encarnado en el estero y las garzas, en la digna pobreza, en los abuelos y los hermanos. La memoria

devuelve el pasado, actualiza aquel tiempo en que era amable el mundo: rescata la inocencia perdida, lo primordial, el fundamento. En esta significación se sitúan los poemas donde aparecen los abuelos, el padre, Chico Robles, hombres elementales, fundadores de Cabeza de Toro, seres no tocados por el lucro, la prisa, el consumo y las competencias.

La búsqueda de la belleza de las cosas elementales permitió que continuará aferrado a la vida, a la desventajosa lucha que le tocó en suerte, pero de la cual la escritura en todo momento lo hizo resurgir. La poesía de Joaquín Vásquez Aguilar está llamada a figurar como una de las referencias de la cultura mexicana del siglo xx; lentamente se descubre y reconoce el valor de sus poemas, no sólo en México. Sin duda, el tiempo ampliará el ámbito de su lectura más allá de los miopes círculos literarios que incluyen o excluyen poetas de las antologías.

Bibliografía

- Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. 1951-1957. Estudio preliminar, reseñas, gráficas, índices y apéndice biográfico*, México, Editorial SAMSARA, 2012.
- González Aktoríes, Susana, *Antologías poéticas en México*, tesis de doctorado, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid, 1994.
- ICACH. Revista del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, segunda época, número 4 (22), julio-diciembre de 1971.
- Martínez Torres, José y Antonio Durán Ruiz, "Joaquín Vásquez Aguilar: sufrimiento y goce de las palabras", en *La Palabra y el Hombre*, verano de 2013, pp. 14-20.
- Salter, James, *El arte de la ficción*, trad. Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Editorial Salamandra, 2018.
- Vallejo, César, *Trilce*, Madrid, Planeta-Agostini, 1986.
- Vásquez Aguilar, Joaquín, *En el pico de la garza más blanca. Obra reunida*, edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas /Universidad Autónoma de Chiapas, 2010.
- Vásquez Aguilar, Joaquín, *Poesía reunida*, edición crítica de Luis Arturo Guichard, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2010.
- Zaid, Gabriel, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, Siglo XXI, 1980.